MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXXI, NR. 2

DIN SUMAR

2/2020

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU CONSTANTIN BASICA

MIHAELA VOSGANIAN
CONȘTIINȚA COSMICĂ
TEMĂ DE REFLECȚIE ARTISTICĂ / MUZICALĂ

CĂTĂLIN CREȚU
GENERAREA, TRANSFORMAREA ȘI DECLANȘAREA
UNOR PROCESE AUDIO – VIZUALE
CU AJUTORUL MEDIULUI ELECTRONIC

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII

ISSN 0580-3713

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU CONSTANTIN BASICA **3**

STUDII

MIHAELA VOSGANIAN
CONȘTIINȚA COSMICĂ. TEMĂ DE REFLECȚIE ARTISTICĂ / MUZICALĂ **17**

CĂTĂLIN CREȚU
GENERAREA, TRANSFORMAREA ȘI DECLANȘAREA UNOR PROCESE AUDIO – VIZUALE
CU AJUTORUL MEDIULUI ELECTRONIC **61**

GRĂDINI SONORE
ESEURI

VLAD-CRISTIAN GHINEA
INFLUENȚE ALE MODERNISMULUI ȘI AVANGARDEI MUZICALE OCCIDENTALE
REGĂSITE ÎN CREAȚIA LUI FRANK ZAPPA **72**

ETNOMUZICOLOGIE

OVIDIU PAPANĂ
CE NE DEZVĂLUIE PE PLAN MUZICAL-CONSTRUCTIV UN VIOLONCEL „BĂTUT"
FĂCUT ÎN ATELIERELE DE TÂMPLĂRIE DIN MEDIUL RURAL **81**

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU
A CONVERSATION WITH CONSTANTIN BASICA **3**

STUDIES

MIHAELA VOSGANIAN
THE COSMIC CONSCIENCE. A THEME FOR ARTISTIC / MUSICAL REFLECTION **17**

CĂTĂLIN CREȚU
GENERATING, TRANSFORMING AND TRIGGERING AUDIO-VISUAL PROCESSES
THROUGH ELECTRONIC MEDIA **61**

SONIC GARDENS
ESSAYS

VLAD-CRISTIAN GHINEA
INFLUENCES OF MODERNISM AND WESTERN MUSIC AVANGARDE
IN THE WORKS OF FRANK ZAPPA **72**

ETHNOMUSICOLOGY

OVIDIU PAPANĂ
WHAT IS REVEALED, ON A MANUFACTURING-MUSICAL LEVEL, BY A `HIT (BĂTUT)` CELLO
MADE IN RURAL CARPENTRY WORKSHOPS **81**

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

De vorbă cu Constantin Basica

Andra Apostu

Este un compozitor tânăr care deține deja un masterat în compoziție la Universitatea din Stanford, SUA și care își derulează cercetările în domeniul muzicii electronice la Centrul de Cercetare pentru Muzică pe Computer și Multimedia de la Universitatea din Stanford. Este atras de absurd și bizar dar păstrează doza „exact cât trebuie” de narativitate în lucrările lui. Inspirația lui vine din lucruri dintre cele mai diverse, de la stand-up comedy la catalogul IKEA, compozițiile sale sunt mărci originale și dovezi de permanentă reinventare, și cu toate acestea există caracteristici similare în lucrările sale, așa cum afirmă chiar el. În prezent urmează un program postdoctoral la aceeași universitate de prestigiu și intenționează propunerea unui nou gen muzical denumit „music-video-performance”.

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Ai studiat pianul la liceul Dinu Lipatti, compoziție cu Dan Dediu la UNMB. Când ai început să întrevezi o carieră componistică în zona muzicii electronice? Crezi că este necesar sau poate doar util să fii pianist pentru a fi compozitor?

C.B.: Persoana căreia îi datorez începutul carierei mele componistice este doamna profesoară Marta Paladi, la catedra căreia am studiat pian în liceu. Pe atunci, trebuie să admit, nu mă gândeam că se poate studia compoziția muzicală la universitate sau că ar fi o carieră pe care aș putea o urma, deși compuneam deja piese de muzică electronică pe computer, dar le consideram un hobby. Eu studiam pianul și credeam că, într-un fel sau altul, voi continua și după liceu. Doamna Paladi a observat că îmi plăcea să improvizez des la pian în timpul lecțiilor, iar uneori îi duceam să asculte pe CD piesele mele de muzică electronică. Așa că mi-a propus să încerc compoziția și îi sunt profund recunoscător pentru aceasta. Tot dumneaei mi-a făcut cunoștință cu muzica modernă și contemporană, introducându-mi în repertoriu piese de George Enescu, Claude Debussy, Sergei Prokofiev și chiar de Dan Dediu, profesorul cu care am ajuns ulterior să studiez compoziție la UNMB. Apoi, în timpul unei burse Erasmus la Universitatea de Muzică și Teatru din Hamburg, Germania l-am cunoscut pe domnul profesor Georg Hajdu și am avut o nouă revelație când am aflat că programul fondat de dumnealui îmi putea oferi exact ce îmi doream: studiul compoziției de muzică electronică și multimedia într-un cadru academic. Astfel, după obținerea licenței la UNMB, am continuat cu masteratul în Compoziție Multimedia în Hamburg.

Cu siguranță nu este necesar să poți cânta la pian pentru a fi compozitor. Din punctul meu de vedere, pianul mi-a fost, pe de-o parte, extrem de folositor, mai ales în primii ani de studiu, iar, pe de alta, a reprezentat mai târziu un obstacol. Spun acest lucru pentru că mă obișnuisem să apelez tot timpul la pian când compuneam și, astfel, rămăsesem blocat într-un idiom muzical bazat strict pe relații între sunetele scării egal temperate. Nu vreau să spun că acesta ar fi un lucru rău, dar, în cazul meu, odată ce am renunțat la a mă baza exclusiv pe pian, am început să îmi extind posibilitățile de exprimare

https://biblioteca-digitala.ro

muzicală. Cu toate acestea, folosesc încă pianul – sau mai bine zis o clapă electronică – însă mai mult pentru a improviza cu alți muzicieni.

A.A.: Există compozitori cu care ai studiat și care consideri că au pus o amprentă semnificativă celui care ești astăzi și care vei deveni în viitor?

C.B.: Cred că toți compozitorii cu care am studiat m-au format în diverse feluri, dar sunt convins că mentorii mei principali m-au ajutat cel mai mult să ajung unde sunt astăzi. Aceștia au fost Bogdan Vodă, Dan Dediu, Georg Hajdu, Jaroslaw Kapuscinski și Brian Ferneyhough. Le sunt tuturor extrem de recunoscător pentru sprijin și îndrumare! Deși consider că stilul meu actual nu se suprapune direct cu vreunul al acestor compozitori, este clar că muzica și personalitățile dumnealor m-au influențat și sunt sigur că se pot întrevedea înrudiri stilistice. În același timp, consider că am învățat (copiat? împrumutat? furat?) foarte multe și de la alți compozitori, care nu mi-au fost profesori, dar cărora le-am studiat lucrările.

A.A.: Ce avantaje în exprimare îți oferă muzica electronică față de compoziția clasică?

C.B.: Există o mulțime de avantaje ale muzicii electronice pe care aș putea să le numesc în comparație cu muzica pur acustică, dar acestea pot fi considerate și dezavantaje în funcție de perspectiva din care privim. Aș vrea să dau, astfel, un exemplu destul de clasic, care ilustrează această dualitate. Muzica electronică poate fi *sculptată* până la cele mai mici detalii de către compozitori și imprimată pentru totdeauna în acea formă ideală; muzica acustică, în schimb, necesită de obicei o interpretare a unei partituri, iar aceasta va fi de fiecare dată mai mult sau mai puțin diferită, în funcție de interpreți. Astfel, unii compozitori văd beneficiul unui mediu care le permite controlul aproape total asupra efectului sonor al muzicii lor, în timp ce alții consideră acest lucru un defect, pentru că acea muzică nu va evolua niciodată și va fi ascultată tot timpul la fel, în timp ce interpretarea unei lucrări instrumentale îi conferă muzicii acustice o aură de unicitate. Există, bineînțeles, și căi de mijloc. Începând cu secolul trecut, muzica acustică poate fi înregistrată și redată în medii

https://biblioteca-digitala.ro

electronice. În același timp, mediile acustice și electronice au fost îmbinate de compozitori, dând naștere la diverse genuri precum muzica electro-acustică și categorii artistice de tip multimedia. Așadar, avantajele compoziției de muzică electronică trebuie văzute în context și nu neapărat ca opoziție față de compoziția tradițională.

În cazul meu, pot da un exemplu de proces componistic la care am ajuns tocmai prin lucrul cu medii electronice și, mai ales, digitale. Într-o bună parte din lucrările mele recente, există procese de *traducere* între diverse medii. De exemplu, sunete pot fi convertite în litere, imagini pot fi transpuse în note muzicale sau clipuri video pot fi transformate în sonorități; bineînțeles și inversul acestor procese sau alte combinații sunt posibile. Lumea digitală permite efectuarea acestor conversii cu relativă ușurință mulțumită rădăcinii comune a tuturor fișierelor dintr-un computer (șiruri combinatorice de 0 și 1). Aceste *traduceri* ale computer-ului sunt adesea doar niște aproximări lamentabile, dar uneori conduc la eșecuri de tip *glitch* sau la rezultate nebănuite și atunci devin interesante, pentru că sunt niște greșeli specifice acestui mediu, care pot fi exploatate artistic.

A.A.: Cercetarea ta din timpul studiilor de master au vizat elementele narative din compoziția multimedia. Te consideri mai apropiat de acest tip de exprimare decât, poate, de abordarea muzicală de tip abstract?

C.B.: Într-adevăr, pot spune că prefer să scriu piese cu mesaje și povești, fie acestea mai mult sau mai puțin clare, decât muzică pur abstractă. Chiar și atunci când o lucrare este mai degrabă conceptuală decât narativă, există totuși un fundal programatic, fie prin titlu sau descrierea din programul de sală, fie prin elemente de scenă sau extra-muzicale. Înainte să am la îndemână componente multimedia pentru exprimări narative, în piesele mele instrumentale de „muzică absolută” îmi plăcea să mă gândesc la structuri și teme ca la niște personaje.

A.A.: De când consideri că ai început să îți dezvolți un stil personal? Un compozitor capătă acest stil de când începe să compună sau acesta trebuie trecut mai întâi prin filtrul acumulărilor de experiențe culturale, artistice de tot felul?

https://biblioteca-digitala.ro

C.B.: Mă gândesc la acest lucru cu un sentiment de autoironie pentru că de la începutul studiilor în compoziție mi-am dorit și propus să încerc, pe cât se poate, să nu caut a îmi forma un anumit stil cu care lumea să mă poată asocia. Uram gândul că aș compune mai multe lucrări similare și aș putea fi categorisit. Pentru mine, fiecare nouă compoziție trebuia să fie o aventură diferită, să încerc ceva distinct față de ce făcusem înainte. Într-un fel, în continuare gândesc la fel și încerc să abordez constant lucruri noi. Însă, acum înțeleg mai bine că, de fapt, lucrurile nu sunt atât de radical diferite de la o piesă la alta pe cât credeam și speram eu. Uitându-mă în urmă, am început să disting – ușor amuzat – anumite trăsături similare ale compozițiilor mele de-a lungul timpului. Unele dintre aceste caracteristici pot să le depistez chiar și în primele mele încercări componistice și cred că sunt, așa cum ai spus și tu, o consecință a experiențelor și preferințelor mele culturale. Ele s-au cizelat cu trecerea timpului și consider că în ultimii ani de doctorat am început să îmi formez un anumit stil. Cu toate acestea, compozițiile mele sunt în continuare diverse și intenționez să mă reinventez cât mai des, chiar dacă știu acum că unele însușiri vor străbate mai departe.

A.A.: Lucrările tale au abordări cel puțin originale. Ascultam *Fugue pentru bells, beans and bugs*, de pildă, de ce ai ales tocmai aceste obiecte?

C.B.: Ca în multe dintre piesele mele, și aici am pornit de la o idee brută și am ajuns la ceva puțin diferit printr-un proces de șlefuire. Inițial mi-i imaginasem pe cei trei interpreți alergând în jurul unei mese pline de jucării muzicale și aplaudând frenetic. În final, însă, am decis să aloc fiecăruia câte un obiect specific, care să poată fi aranjate în trei grămăjoare pe masă și să producă zgomote diferite. Adesea, în piesele mele, este vorba despre înșiruiri de elemente care pare accidentale, aleatorii, paradoxale, dar care au, de fapt, niște afinități conceptuale indirecte (apropo de ce spuneam mai devreme despre dorința mea de a nu fi consecvent în stil). Așa și în cazul acestei piese, cele trei tipuri de obiecte nu au la prima vedere nicio legătură logică, în afară de faptul că încep cu litera „b” în engleză și că au dimensiunei similare.

https://biblioteca-digitala.ro

Conexiunea dintre ele este dezvăluită tocmai la sfârșitul piesei și, chiar și atunci, nu elucidează irevocabil motivul alegerii celor trei obiecte, pentru că intenția este tocmai aceea de a crea un puzzle și a oferi o rezolvare aberantă. Cu toate acestea, sfârșitul descrierii din programul de sală oferă un indiciu:

> „Fuga muzicală este unită cu cea mentală în această piesă prin trei grupuri de obiecte, care simbolizează omul (clopote), flora (fasole) și fauna (gândaci). Din acestea apare o noua etapă în evoluția vieții pe Pământ."

A.A.: Din punct de vedere estetic detectez un umor fin și deseori innacesibil tuturor în lucrările tale. Te rog să ne vorbești despre asta, există intenție ori nu?

C.B.: Mulțumesc pentru remarcă! Da, clar este un aspect deliberat al multora din piesele mele. Sunt un fan al comediei subtile, al umorului negru și al satirei. Cu toate acestea, intenția mea principală în compoziție nu este să fac publicul să râdă, ci să creez situații absurde. Acestea devin deseori ridicole în contextul muzical, audiovizual sau scenic și mă bucur când cineva găsește ceva amuzant în lucrările mele.

A.A.: Ai avut o lucrare interesantă în Festivalul Internațional George Enescu din 2019, lucrare dirijată de Cristian Lupeș, cel care afirma într-un interviu că este „cea mai neconvențională partitură pe care am întâlnit-o până acum...". Vrei să ne vorbești puțin despre asta?

C.B.: Aș vrea să încep prin a menționa că proiectul a fost chiar inițiat de Cristian Lupeș, iar lucrarea îi este dedicată lui și Filarmonicii de Stat Sibiu. Doresc să folosesc această oportunitate pentru a le mulțumi din nou pentru efortul monumental pe care l-au depus pentru a prezenta această lucrare atât de bine cu doar o săptămână de repetiții! Acest Concert pentru Dirijor și Orchestră se interpretează concomitent cu afișarea unui documentar, care pretinde să explice – din trecut, prezent și viitor – conjunctura prin care această piesă a luat naștere și motivul interpretării ei chiar de către dirijorul Cristian Lupeș într-un un eveniment cu public. Subiectul documentarului este un experiment parțial real, parțial inventat, bazat pe un proiect fictiv despre un sistem de cvasi-inteligență

https://biblioteca-digitala.ro

artificală pe care l-aș fi dezvoltat la Center for Computer Research in Music and Acoustics (CCRMA) împreună cu o colegă, doctor în neuroștiință (în realitate, colega mea chiar este doctorandă într-un domeniu legat de neuroștiință la CCRMA). Am filmat documentarul aproape exclusiv în Laboratorul de NeuroMuzică de la CCRMA și am folosit echipamente științifice specifice tehnicilor explicate (EEG, motion tracking), dar pe post de recuzită. Povestea se mișcă fluid între realitate și ficțiune, furnizând diverse informații adevărate, dar și momente intenționat exagerate pentru a indica imposibilitatea proiectului. Spre sfârșitul lucrării, imagini live din timpul concertului sunt integrate în documentar pentru a da impresia că întregul eveniment a fost parte din experimentul descris și că rezultatele au fost deja evaluate în viitor. Este de menționat aici și că întreaga partitură orchestrală este bazată pe unul dintre procesele de traducere digitală despre care vorbeam mai devreme. Astfel, am folosit partea audio a unei înregistrări video pe care am realizat-o la prima întâlnire cu Cristian Lupeș despre acest proiect, în care am discutat ce vrea fiecare dintre noi prin această la colaborare. Am transformat acea înregistrare în frecvențe distincte cu ajutorul unei aplicații de analiză și resinteză de sunet, cu care am convertit apoi frecvențele într-o listă enormă de numere. În paralel am compus o serie de o sută de acorduri prin diferite transpoziții. Lista de numere am folosit-o ca pe un fel de lupă pentru a extrage șiruri de note muzicale din acordurile mele, precum și pentru a genera ritmuri. În final am folosit rezultatul ca fundament pentru scrierea partiturii. Așadar, acest proces este, de fapt, analog celui descris în documentar despre antrenarea sistemului de inteligență cvasi-artificială: analiza unor activități umane de către un computer și folosirea lor de către acesta, cu ajutor uman, pentru a genera noi conținuturi.

Intenția mea centrală cu această lucrare a fost aceea de a oferi publicului o stare de incertitudine prin suprapunerea de elemente reale și imaginare. În ziua de astăzi, se vorbește mult despre inteligența artificală și ce poate aduce omenirii, atât ca posibile beneficii, cât și probleme. Mass media propagă atât viziuni tehnofile, cât și tehnofobe, amplificând discursuri

https://biblioteca-digitala.ro

grandioase despre efectele acestor tehnologii, când, de fapt, în prezent suntem foarte departe de ce se poate numi o adevărată inteligență artificială. Eu sunt destul de sceptic în această privință, dar în același timp complet fascinat de posibilități, așa că am încercat să exprim această ambivalență prin țesătura obscură a istorisirii, dar și prin muzica orchestrală. Faptul că proiectul închipuit de mine pare veridic, demonstrează că tehnologiile pe care le deținem și le dezvoltăm astăzi, deși uneori par a fi *din viitor*, permit deja lucruri avansate în prezent. Prezentul și viitorul par din ce în ce mai apropiate – de aceea și alternarea timpurilor în piesă – așa că posibilitatea implementării în realitate a proiectului descris nu pare imposibilă.

Publicul, din câte am înțeles mai târziu, se pare că a avut păreri categoric împărțite despre această lucrare. Unii au pătruns substraturile temei și s-au putut delecta cu construcția experimentului real încorporat în cel artificial, precum și cu problematica propusă. Alții au considerat că a fost, ca să citez o recenzie care m-a amuzat teribil, „o glumă răsuflată”. Cu toată sinceritatea, eu am fost încântat să aud de ambele tipuri de reacții, deoarece pentru mine semnifică un angajament intelectual al celor din auditoriu cu subiectul tratat și le sunt mulțumitor tuturor pentru atenția și onestitatea oferită.

A.A.: Vorbește-mi despre lucrările tale pe care le consideri a fi cele mai interesante, mai complexe din punct de vedere al mesajului transmis...

C.B.: Pe lângă Concertul pentru Dirijor și Orchestră, mai am încă două lucrări ample, recente, în care am investit mult timp și o cantitate considerabilă de muncă. Este vorba despre *Knot an Opera!* (2016) și *Chord Optimization in Music Composition: Towards a Machine-Inspired Technique for Human-Based Performance* (2018). Prima este o lucrare de operă multimedia, iar a doua este o lucrare experimentală pentru zece muzicieni fără instrumente, care combină elemente teatrale, muzicale și multimedia. Ambele au o structură complexă din punct de vedere audiovizual, narativ și scenic, deși, dintr-o perspectivă tradițională, muzica nu este foarte complicată. Aceste lucrări constituie proiectul meu final de doctorat. Partiturile, înregistrări

https://biblioteca-digitala.ro

video ale lucrărilor, precum și teza mea doctorală pot fi accesate gratuit prin intermediul bibliotecii online a Universității Stanford:

https://searchworks.stanford.edu/view/12663691

Împreună cu aceste trei lucrări majore, mai sunt câteva pe care le consider un fel de pietre de hotar ale creației mele și pe care le-aș recomanda cuiva care nu mă cunoaște. *Aș fi putut alege celălalt titlu* (2011) – pentru mine și alt Eu dintr-un univers paralel – face aluzie la începuturile mele în muzică electronică și la proiectul *Rezistența Materialelor*, un duo muzical cu arhitectul Lucian Racovițan, pentru care am compus muzică electronică apropiată de genurile IDM și techno. *Deadline* (2011) – pentru orchestră de cameră, live electronics și video – este o altă lucrare în care protagonistul sunt eu însumi, iar subiectul piesei este chiar scrierea și interpretarea ei sub amenințarea termenului limită. În *Spune-mi ce să fac* (2013) – pentru clarinet sau vioară, dirijor, Kinect, live electronics și live video – am abordat disperarea mea legată de industria reclamelor TV. Un iz ușor egocentric se poate deja întrevedea în *Restore Failed with Errors* (2014-2019), în care prezint o serie de reinterpretări ale unor concerte bazate pe prima mea compoziție serioasă, Concertino pentru Pian și Orchestră (2004). O piesă a cărei titlu face, din nou, referire la mine, respectiv la numele meu, *A Basic Piece in Constant Beat* (2015) – pentru set de tobe, chitară, contrabas, electronics și video – îmbracă forma unui tutorial imposibil despre cunoscuta aplicație software audio Ableton Live. *EMPMP* (2017) – pentru Rage Thormbones și video – este o piesă scrisă special pentru acest duo, care conține un documentar ficțional (*mockumentary*) despre cei doi tromboniști și o tehnică stranie în care eu îi inițiez. Aș pune și *Fugue for Bells, Beans, and Bugs* (2017) în această listă. Toate acestea pot fi găsite pe website-ul meu www.constantinbasica.com.

A.A.: Crezi că putem vorbi de o etapizare în creația ta? Poate conectată direct experiențelor tale artistice de-a lungul timpului. În ce etapă, stadiu te afli acum? Poate o grupare a lucrărilor din punct de vedere al stilului, din punct de vedere

https://biblioteca-digitala.ro

estetic mai degrabă decât o grupare din punct de vedere al timbrurilor sau tehnicilor la care ai apelat.

C.B.: Cred că pot distinge anumite etape ale lucrărilor mele. Acestea se mulează destul de bine cronologic pe fazele educației mele, însă cu suprapuneri considerabile. În liceu compuneam muzică abstractă, îndreptată spre o sensibilitate a noțiunii clasice de frumos. Apoi, în timpul studiilor de licență, au început să apară elemente jucăușe și ironice în creația mea. Odată cu studiile de masterat, lucrările mele au devenit mai narative și am abordat un ton mai serios, preocupându-mă de subiecte mai sensibile, precum drepturile animalelor sau poluarea planetei. Toate aceste faze stilistice și estetice s-au contopit în perioada doctoratului și s-au încrucișat cu un apetit pentru absurd și bizar. Este, însă, greu pentru mine să mă gândesc în ce etapă mă aflu acum. Cred ca sunt, din nou, undeva *între* și îmi place acest lucru. Probabil că, uitându-mă înapoi din viitor, voi putea categorisi mai clar ce fac acum, dar până atunci încerc să nu mă gândesc prea mult la acest lucru și să mă bucur de incertitudine.

A.A.: Cum îți vin ideile? De unde te inspiri?

C.B.: Uneori, ideile îmi vin spontan când nici nu mă gândesc la compoziție, dar, mai adesea, când am nevoie de o idee, petrec foarte mult timp gândindu-mă și făcând cercetare pentru a îmi forma idei. Ca surse de inspirație, încerc să apelez la domenii cât mai diverse, surprinzătoare, chiar de nișă, care nu au neapărat vreo legătură cu muzica; de obicei nu sunt atras de surse convenționale, pe care mulți compozitori le citează ca inspirație, cum ar fi beletristica sau poezia, artele plastice sau natura. Câteva exemple de locuri din care m-am inspirat de-a lungul timpului: stand-up comedy, schimbarea climatică și încălzirea globală, meme-uri și GIF-uri de pe Internet, păreri ale publicului larg și ale oamenilor de știință despre viitorul inteligenței artificiale, mișcarea Salvați Roșia Montană, teme science-fiction, simbolul infinitului, tutoriale de pe YouTube, catalogul IKEA, campionate de jocuri video etc. Cu cât mai depărtat de muzică, cu atât mai interesant este pentru mine un subiect ca bază de compoziție :)

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: În prezent ești coordonator de concerte la Centrul de Cercetare pentru Muzică pe Computer și Multimedia de la Universitatea din Stanford Stanford's Center for Computer Research in Music and Acoustics (CCRMA). Ce presupune cercetarea în zona muzicii electronice? Ce tip de proiecte dezvolți acolo împreună cu, probabil, colegii tai, sau poate individual?

C.B.: La CCRMA, studenții și profesorii lucrează la proiecte diverse, științifice și/sau artistice, de cercetare interdisciplinară în domenii legate de sunet, muzică și acustică. Printre subiectele de interes se numără procesarea digitală de semnal sonor, acustica virtuală, compoziția de muzică spațială, sonificarea de date, psihoacustica, neuroștiința muzicii, proiectarea și construirea de noi interfețe muzicale sau, mai greu de tradus în română, music information retrieval. Eu mă concentrez pe compoziție audiovizuală, dar particip și la diverse proiecte cu colegii mei. Unul dintre acestea este *VampireVerb*, un reverberator modelat după acustica interioară a Castelului Bran. În 2016, am mers împreună cu un coleg de la CCRMA la castel și am făcut înregistrări, pe care apoi le-am transformat cu ajutorul altor cercetători de la Centru într-o unealtă digitală. Reverberatorul poate fi folosit atât pentru a recrearea acusticii Castelului Bran, cât și pentru a simula spații ireale asociate cu mitul lui Dracula. Un proiect similar a constat în măsurarea acustică a Grotelor din Longyou, China, pe care am întreprins-o împreună cu John Chowning și o echipă de la CCRMA în 2017. Simularea digitală rezultată a servit ca ajutor pentru compozitorii care au participat ulterior, în 2019, la un festival de muzică electro-acustică în acele grote misterioase. Începând tot cu 2016, am co-fondat cu doi prieteni din București, violonista Olga Berar și actorul Adrian Ciglenean, un micro-festival internațional, în cadrul căruia am susținut câteva concerte și evenimente interdisciplinare cu artiști prezenți la ARCUB în București și la CCRMA în Stanford, colaborând în timp real prin intermediul unei aplicații software dezvoltate de directorul CCRMA. De asemenea, tot în ultimii ani, am organizat câteva evenimente la Centrul Internațional de Cercetare și Educație în Tehnologii Inovativ Creative (CINETic) din București, unde am

https://biblioteca-digitala.ro

prezentat proiecte bazate pe activitatea mea de la CCRMA. În prezent, lucrez cu un fost coleg și cu o profesoară din alt department al Universității Stanford la un proiect care îmbină muzică și pictură cu tehnici de inteligență artificială.

A.A.: Urmezi în prezent studii postdoctorale; se vor finaliza cu o lucrare, ca rezultat al cercetărilor tale? Ce subiect vizezi pentru asta?

C.B.: Programul postdoctoral pe care îl urmez este foarte liber și nu impune o lucrare finală. Planul meu este, pe de-o parte, să îmi dezvolt abilitățile de predare, iar pe de alta, să continui creația audiovizuală. Vreau să mă axez în perioada următoare pe compoziții pe care să le interpretez eu însumi, bazate sau nu pe experiențe personale, pentru a completa un ciclu de lucrări cu care să pot susține concerte multimedia pe cont propriu. În plus, intenționez să scriu un articol despre un gen din muzica nouă pe care îl propun și pe care îl numesc „music-video-performance".

A.A.: La Universitatea din Stanford ai fost apreciat cu premiul pentru Excelență pentru predare în cadrul Departamentului de Muzică. Cum poți descrie relația ta cu studenții? Ce te face să fii „excelent" în acest domeniu, cel al pedagogiei?

C.B.: Am primit acest premiu în timpul doctoratului, după primul an ca asistent universitar. Cred că motivele pentru această recunoaștere au avut legătură cu faptul că mi-am dat tot interesul pentru cursurile la care am asistat, că am avut o pregătire bună în tipul de instrucție muzicală tradițională vestică – mulțumită educației excelente pe care am primit-o în România – și că am făcut tot ce am putut pentru a îi ajuta atât pe studenți, cât și pe profesori. Din păcate, nu pot spune că am dobândit o experiență bogată pedagogică în timpul doctoratului, pentru că doctoranzii din Departamentul de Muzică de la Universitatea Stanford au rareori șansa de a preda singuri un curs. Însă, am încercat sa îmi creez singur oportunități de a preda prin organizare de ateliere, cursuri private și participare voluntară la diferite proiecte pedagogice. Între timp, ca postdoctorand, am avut în sfârșit ocazia de a propune și a preda un curs propriu, pe care îl voi repeta anul viitor. Privitor la

https://biblioteca-digitala.ro

relația mea cu studenții, mărturisesc că cel mai mult îmi place să lucrez la proiecte independente cu ei și să le ofer îndrumare individuală, doarece aceste schimburi sunt satisfăcătoare profesional pentru mine, iar din ele învăț și eu de la studenți.

A.A.: Cum e publicul de muzică electronică în California, în SUA?

C.B.: Părerea mea este că publicul de muzică electronică, să-i spunem, academică – adică nu muzică electronică comercială – este cam același peste tot în proporție cu alte genuri de muzică: un public destul de restrâns, captivat de contopirea dintre muzică și tehnologie. Ce aș putea spune, poate, despre publicul din California față de celelalte două țări în care am trăit, România și Germania, este că oamenii, indiferent de vârstă, sunt în general entuziasmați de abordări radicale și experimentale în muzică. Acest lucru probabil are de a face și cu faptul că există o tradiție destul de bogată în muzica electronică de avangardă, dacă ne gândim la compozitori ca Henry Cowell, John Cage, Robert Ashley, John Chowning, Max Matthews, Don Buchla, Pauline Oliveros, David Behrman, Morton Subotnick, sau Pamela Z, care au avut (unii dintre ei încă au) activități în California.

A.A.: Știu că tehnica este în continuă dezvoltare, inovare, dar nu ți-e teamă de un moment în care posibilitățile de exprimare în mediu electronic devin epuizate? Există resurse în acest sens pentru cât timp? Se poate spune „tot” în muzica electronică?

C.B.: Așa cum și în mediul acustic al muzicii există încă inovație după atâtea mii de ani de tradiție, la fel cred că în mediul electronic avem încă o cale lungă de parcurs din punct de vedere al descoperirilor muzicale. Ba mai mult, domeniul electronic și digital se dezvoltă atât de rapid, așa cum ai menționat și tu, încât simt uneori că de-abia putem ține pasul cu răspunsuri artistice pe măsură; iar artiștii, la rândul lor, împing tehnologia spre noi invenții. Astfel, sinergia dintre artă și tehnologie devine din ce în ce mai profundă și nu dă semne că și-ar epuiza prea curând resursele creative.

A.A.: Îți mulțumesc!

C.B.: Și eu îți mulțumesc!

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Andra Apostu – A Conversation with Constantin Basica

Constantin Basica is a young composer that already has a DMA in compozition at Stanford University (USA). He does research in the electronic music field at Stanford's Center for Computer Research in Music and Acoustics (CCRMA). He is attracted by the absurd and the bizarre but keeps the exact dose of narrativity in his works. His inspiration comes from various things, from stand-up comedy to IKEA catalogue; his works are original and keep on reinventing but there are also similar traits in his music, as he says. Right now, he is enrolled in a postdoctoral program at Stanford University and plans to bring in a new musical genre called „music-video-performance".

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Conștiința cosmică
Temă de reflecție artistică / muzicală

Mihaela Vosganian

„…dependent de ființarea care nu este el însuși,
omul este totodată departe de a fi cu adevărat
stăpânul ființării care este el însuși”
Martin Heiddeger

1. Tema evoluției conștiinței în diferite tradiții sau în știința și practica modernă

Viața în *existență,* ca formă temporară a *ființării,* presupune evoluție, respectiv un *perpetuum mobile*, o transformare și o renaștere, altfel spus, un parcurs dinamic al conștiinței cosmice. O atare conștientizare a ideii de evoluție este posibilă doar omului, acelei entități întrupate pe care o considerăm cea mai înaltă, dacă ne raportăm, cel puțin, la sistemul nostru solar. Dar nici el, omul, nu stăpânește cu adevărat propria lui trăire în existență și cu atât mai puțin propria ființare, de dincolo de existență, decât când devine conștient și se pune în slujba propriei sale evoluții spirituale.

Cum aprecia Petre Țuțea, “autonomia spirituală a omului este iluzorie… Fără credință şi Biserică, omul rămâne un simplu animal rațional și muritor, raționalitatea având doar caracterul unei mai mari puteri de adaptare la condițiile cosmice decât restul dobitoacelor. Când zici că omul e un animal rațional, atributul raționalităților îl distinge de restul vietăților, nesocotind-l din perspectiva morții absolute. Moartea devine relativă, ca o trecere numai prin religie/știința, oricât de savantă, nesocotind

https://biblioteca-digitala.ro

omul decât aparent din regnul animal. Nicio consolare că eu mă deosebesc de elefant sau de capră pentru că fac silogisme, dacă apar şi dispar în mod absurd din natură."[1]

Cu alte cuvinte, dacă nu conștientizez cine sunt?, ca entitate terestră, deși sunt om, nu îmi valorific nici pe departe atributele mele ființiale, de entitate cosmică, una cu universul, cu deosebire cele care mă definesc ca ființă superioară animalului.

Tot Țuțea afirma, într-unul din interviurile televizate din 2013, că adevărul trebuie să fie *revelat* ca să devină adevăr și revelarea se poate face doar prin credință, evident, într-o năzuința către perfecțiunea divină. „Altfel omul este un animal care vine de niciunde și pleacă nicăieri". [2]

Îndeobște, oamenii consimt primele două forme de ***conștiință*** prezente la ființele vii, arătate încă din 1901 de psihiatrul canadian Richard Maurice Bucker (în *Cosmic Consciousness: A Study in the Evolution of the Human Mind*)[3], respectiv ***conștiința simplă*** (prezentă deopotrivă la om dar și la animale) și ***conștiința de sine*** (a oamenilor, incluzând ***gândire, rațiune și imaginație;*** cea de-a treia formă,a ***conștiinței cosmice,*** este o formă mai înaltă și totodată spirituală, pe care oamenii obișnuiți nu o posedă care presupune o înțelegere profundă *a adevărurilor înalte* ale *vieții eterne* și a relației cu Dumnezeu și cu întregul univers. Totodată, acest tip înalt de conștiință, reflectă înțelegerea *realităților / dimensiunilor lumilor subtile / ascunse,* care, după cum arată și Deepak Chopra în interviurile și work-opurile sale, deopotrivă legate de cartea sa *The Future of God*[4], pot fi puse în directă legătură cu teoriile *vidului cuantic (punctul 0 de energie, ca suport non fizic al manifestărilor*

[1] Interviu cu Petre Țuțea, https://doxologia.ro/, accesat la 1 ianuarie 2018

[2] Idem.

[3] Bukner, R.M, *Cosmic Consciousness: A Study in the Evolution of the Human Mind*, Innes & Sons, Philadelphia, 1905, p. 29-45

[4] https://www.youtube.com/watch?v=91RCukg5BGo, accesat la 20 octombrie 2018.

https://biblioteca-digitala.ro

energetice și materiale din actualul spațiu-timp[1]*)* sau cu cele ale *mecanicilor cuantice*[2], sau al *câmpurilor unificate* (contribuțiile lui Einstein și *teoria Super/Corzilor*[3]*).*

Probabil că unii dintre noi putem agrea faptul că, prin trăiri extatice (rezultate din practică de meditație și rugăciune), ne putem alinia la aspecte ale *conștiinței cosmice,* dar cu siguranță, unul dintre momentele sigure de *contact cu adevărul* este momentul morții, când oamenii se întâlnesc, pentru o fracțiune de secundă, cu ei înșiși, cunoscându-și toate întrupările şi morțile anterioare. Acest flash este însă atât de scurt, încât nu toți oamenii pot conștientiza clar momentul respectiv.[4] De altfel, mulți căutători spirituali speculează că un al doilea moment de acest fel ar fi chiar momentul nașterii, în care conștientizăm motivația *renașterii,* a trecerii (din nou), în trup, fapt pe care îl uităm apoi cu desăvârșire, poate o lungă perioadă din viață sau chiar de tot, pe parcursul unei existențe.

Există mai rar oameni care au suferit morți clinice violente și care pot vedea nu numai propriile treceri și întrupări, ba chiar mai mult, "pot percepe printr-un flash cognitiv intens, toată istoria planetei Pământ, păstrată în depozitul psiho-informaţional – memoria akashică – a Spiritului Pământului."[5]

Dacă nu facem parte dintre cei care au trăit o atare experiență, mai mult ca sigur, ca artiști conștienți de spiritualitate, putem percepe ideea *evoluției* și a *renașterii,* cel puțin din perspectiva vieții noastre actuale, dar cu mult mai adevărat și mai profund ar fi să o integrăm din perspectiva eternității, a conștiinței perpetue. Cu siguranță, cu cât mai *conștienți de sine* devenim, din punct de vedere spiritual, cu

---

1 http://www.fortasigratie.ro/realitati-contemporane/vidul-cuantic.htm, accesat la 23 octombrie 2018.

2 Care studiază comportamentul materiei și energiei la scară atomică și a particulelor subatomice, respectiv a undelor.

3 În *Teoria Corzilor* particulele elementare sunt alcătuite din corzi întinse sub tensiune, aflate sub excitație și care plutesc în spațiu-timp. Ref. https://www.descopera.org/teoria-corzilor-si-teoria-m/, accesat la data de 20 octombrie 2018.

4 Cristian Gănescu, *Omul în afara trupului,* București, Ed. Alaya, p 2

5 Idem, p.2

https://biblioteca-digitala.ro

atât mai mult ne reamintim din parcursul nostru existențial sau chiar din statutul nostru ființial și în acest fel, putem face o contribuție, prin arta noastră și celorlalți.

Cât de adevărată și prezentă mi se pare, în acest context, afirmația lui Friedrich Nietzsche: "Învățătura despre renaștere este o cotitură în istoria omenirii".[1]Evident, ne putem gândi la ideea de *renaștere* în cel puțin două feluri diferite, ori ca *reîntrupare* a sufletului/spiritului nemuritor, ori ca *renaștere spirituală*, ce se poate realiza pe parcursul unei singure întrupări/existențe. O astfel de conștientizare implică deschiderea pentru acceptarea unor adevăruri, poate diferite de cele ale noastre comune (ale *ego*-ului nostru).

Ceea ce acum câteva sute de ani era adevărat şi valabil, acum poate să fie înțeles diferit, sau dimpotrivă, ceea ce acum 2000 de ani era valabil și ulterior a fost negat, poate fi redescoperit ca fiind foarte actual. În fiecare clipă suntem noi, dar în același timp vom fi un altul sau o alta, cu o altă înțelegere și percepție a realității și cu un *prezent* în continuă devenire. Fiecare din noi ne modelăm propria realitate și, de fapt, prin inter-conectivitate, determinăm realitatea însăși.

Dacă mai toate tradițiile orientale susțin în unanimitate perspectiva trecerilor succesive și a reîntrupării, a faptului că sufletul vine de undeva și se duce undeva după moarte, fiind o meta-structură a corpului, în Occident, din lipsa unor dovezi științifice, ideea *migrării sufletului – metempsihoza* – a fost până la jumătatea secolului trecut, mai degrabă o problemă de convingere sau abordare personală.

În legătură cu această temă, bine-cunoscutul filozof german Arthur Schopenhauer, aprecia, ironic: "Dacă un oriental m-ar ruga să definesc Europa, aș fi nevoit să răspund în felul următor: Europa este acea parte a lumii unde bântuie credința că omul a fost creat din nimic, iar actuala viață nu este altceva decât prima intrare pe scena vieții." [2]

---

[1] Citatopedia

[2] Tibor, Gy., Ujlky, *Regresia Pranadi. Tehnica tibetană a iertării. Eliberarea prin reamintire,* Edit. Imprimeria de Vest, Oradea, 2013, p.17.

https://biblioteca-digitala.ro

Oricât de adepți și practicanți ai creștinismului am fi, ne putem totuși întreba la un moment dat: oare, care poate fi sensul de a te naște doar o singură data, după care sufletul tău să rămână totuși în eter, nu se știe unde și mai ales de ce? Cu siguranță că orice căutător al spiritului, fie el filozof, teolog sau artist, sau orice altceva, ar fi tentat să caute mai departe de propria îndoctrinare religioasă și ar găsi, mai mult sau mai puțin, răspunsuri în alte culturi sau tradiții decât cele în care a fost educat.

Bunăoară, adepții teoriei *tradiției primordiale* susțin că toate tradițiile, inclusiv cele trei direcții monoteiste de bază – creștinismul, iudaismul și islamismul, sunt de fapt tradiții secundare, care se circumscriu celei dintâi și au originea comună a aceluiași *ou arhetipal*. Într-o astfel de viziune, tezaurul cunoașterii, templul adevărului etern, este tradiția/religia primordială, cu dublul calificativ indicat etimologic, de transmitere a ritualurilor sau a naturii riturilor (*tradere* = livrare, a transmite), dar și de unire a pământescului cu cerescul (*reliegere* =unire).

Dacă consimțim deopotrivă postulatul filozofului și metafizicului Frithjof Schuon, și el exponent al *religio perennis* (religiei primordiale), referitor la "unitatea transcendentă a religiilor"[1], am înțelege mai bine temeiul *tradiției primordiale*, care le conține potențial pe toate, și faptul că celelalte (tradiții/religii) ar fi "proiecții ale sale, prin exemplu relației cognitive și cauzale dintre unu și multiplu."[2]

Indubitabil mi se pare faptul că orice religie sau tradiție transmite, într-un fel sau altul, ideea subliniată de René Guénon, în mai multe dintre lucrările sale (*Symboles fondamentaux de la Science sacrée*[3]), de întoarcere a tuturor lucrurilor la stare lor primară/inițială și care, de altfel, reflectă

---

[1] Chiar titlul lucrării *Despre unitatea transcendentă a religiilor, București, Humanitas 1994.*

[2] Jean Tourniac, *Melchisedec sau tradiția primordială*, Bucuresști, Editura Herald, 2009, p. 27

[3] Guenon, René, *Symboles fondamentaux de la Science sacrée*, Paris: Les Éditions Gallimard, 1962

https://biblioteca-digitala.ro

prototipul Adamic – denumit *Tzelem*, în Kabbala – creat după imaginea lui Dumnezeu (*Imago Dei).*

Diferența între tradiții apare reflectată în viziunea temporală distinctă, fie liniară, la teologiile occidentale, fie ciclică, la teoriile orientale aplicate *eshatologiei* și *soteriologiei*[1]*.* Deși viziunea iudeo creștină despre apocalipsă pare să se apropie de predicțiile erei *Kali-Yuga* (*Visnu-purana* hinduisă), cele două tipuri de cronologii se disting fundamental prin faptul "că timpul rectiliniu tinde către infinit, în timp ce timpul ciclic revine către punctual său de plecare, cel puțin logic," de fiecare data cu începerea unei noi *Manvantara* - durata unei umanități pământene.[2]

O scurtă revizuire a învățăturilor istoriei ne arată că ceea ce este deopotrivă comun în toate tradițiile și, de altfel, derivă din tradiția primordială, este fără îndoială tema sensului evolutiv al ființării terestre, legată intrinsec de tema reîntrupării, ambele fiind *expuse*, afirmate sau arătate deopotrivă în diverse tipuri de manifestare artistică.

Tăblițele de smarald ale lui Thoth, atlantul[3] (datate 36.000 i.H.), purtate ca pe un talisman de preoții Marii Piramide din Khem (Egiptul antic), vorbesc despre o *Lege Supremă a Adevărului* care conține toate *Cheile* ce guvernează *Viața Eternă* și *Calea Luminii*:

> "Căci doar în Căutarea Adevărului putea Sufletul meu
> sa se liniștească și flacăra din mine să se stingă.
> De-a lungul epocilor am trăit,
> urmărind-i pe cei din jurul meu gustând din cupa morții
> și întorcând-se apoi in lumina vieții"
>
> (Tăblița 1. *Istoria lui Thoth, Atlantul)*

[1] Ambele fiind teologii ale mântuirii și trecerii (finale), în spațiul divinului.

[2] Jean Tourniac, *Melchisedec,* idem, p.29

[3] Cel care s-a întrupat și ca *Hermes Trismestigsus* (de trei ori născutul), Ref. *Tablițele de smarald ale lui Toth/The Emerald Tablets of Thoth the Atlantean,* http://www.crystalinks.com/emerald.html

https://biblioteca-digitala.ro

"Amintește-ti, omule, că tot ce exista e doar o altă forma a ceea ce nu există.

Orice forma de viață trece în alta formă de viață
iar tu nu faci excepție de la aceasta lege.
Respectă Legea, căci totul e Lege.
Nu căuta ce nu ține de Lege, căci așa ceva exista doar în iluzia simțurilor".

(Tăblița 3. *Cheia înțelepciunii)*

Caută, omule, să descoperi calea ce te duce spre VIAȚA eternă ca un SOARE.
Ieși de sub valul Întunericului.
Caută sa devii o Lumina în lume.

(Tăblița 9. *Cheia Libertății Spațiului*)

Cartea sfântă hindusă scrisă în limba sanscrită *Rig-Veda (*1700–1100, î. Hr), cea mai veche scriptură hinduistă, căreia i se atribuia o proveniență supranaturală, este și cea mai complexă și mai elaborată filozofie a temei reîntrupărilor. Ea vorbește de reîntruparea imediată a sufletului (*atman*), după moarte, în funcție de *Karma,* legea cauzei și a efectului, fie după caz din nou în oameni, sau, chiar și într-un regn inferior – de altfel, o temă controversată pe care o vom detalia mai târziu.

Cartea Egipteană a Morților (1450, Î.Hr), dăltuită printre picturile camerelor mortuare din Valea Regilor, ne vorbește despre credința în continuitatea vieții sufletului **Ka** (conștiința de sine), după părăsirea trupului **Ba** (principiul dătător de viață). În viziunea înțelepților egipteni, **Ka** putea să stea mai departe în mormânt, sau putea să se transfere în alt corp, dimpreună cu memoria vieții anterioare.

"Vremea-mi este fără de început
Și fără de sfârșit,
Moștenirea-mi este nemurirea
Și veșnicia."

(*Cartea Egipteană Morților, 1450, Î.Hr)*

Buddha**,** acum mai bine de 2500 de ani, propovăduia și el despre condiționarea sufletului după moarte, tot în funcție de

https://biblioteca-digitala.ro

Karma. Conform învățăturilor lui Buddha*,* pentru a întrerupe ciclul *samsara* (naștere, suferință, moarte, reîncarnare), și pentru a accede spre *Nirvana* (fericirea supremă), omul are nevoie să atingă *bodhi* (trezirea, iluminarea) și aceasta nu prin preluarea absolută a cunoașterii (de la maestru la discipol ci prin valorificarea propriei experiențe. Buddha susținea că doar și prin simpla rostire, citire, recitare sau auzire a *Sutrelor Mahayana* (versuri sacre ale revelațiilor solitudinii), se poate șterge o mare cantitate a încărcăturii karmice.

De asemenea, toată mitologia greacă abundă în misterele reîntrupării, patronul sufletelor fiind zeul Dionysos. Mai mult ca sigur că reprezentanții școlilor ezoterice grecești – Herodot, Pitagora, Platon, Plotin – au preluat cunoașterea egipteană despre nemurirea sufletului și despre procesul mântuirii.

În *Dialogurile* sale, cu precădere în *Phaidon (Despre suflet)*, Platon considera că "sufletele noastre existau şi înainte de a se afla în acest chip uman, despărțite de trup și înzestrate cu puterea de a gând", iar tot ce învățăm este doar o readucere aminte: "aceia despre care spunem că învață nu fac altceva, în cursul vieții, decât să-și amintească, iar ***a învăța*** înseamnă *a-ţi reaminti*"[1]. În opinia lui, un suflet, ca să se mântuie, ar fi trebuit să se îmbrace în trup de minimum 10.000 de ori. El recomanda, chiar și filozofilor, o viață plină de virtuți: "Prin urmare, înțelegând că nu trebuie să se împotrivească acestei eliberări, sufletul celui cu adevărat filosof se tine cât mai departe cu putință de plăceri şi dorințe, de suferințe şi de spaime."[2]

Plotin, fondatorul școlii neoplatonice, ne îndeamnă să conștientizăm și să tindem spre binele sufletului nostru divin, care înseamnă iubirea, dincolo de frumusețea efemeră: "...tot așa și sufletul iubește binele, deoarece a fost atras chiar de el spre iubire de la început. Si, fiindcă are la îndemână iubirea, nu mai așteaptă amintirea pe care o evocă frumusețile sensibile,

[1] Constantin Noica, *Interpetarea la Phaidon,* p. 78, E.book, https://www.scribd.com/document/335353038/PLATON-Phaidros-Interpretare-pdf

[2] Idem. p. 90

https://biblioteca-digitala.ro

iar cu iubirea din el, deși nu știe că o are, caută mereu și, în dorința lui de a fi purtata spre binele divin, disprețuiește lucrurile de aici, iar când vede frumusețile din acest univers, îl cuprinde dezgustul pentru ele, fiindcă le vede (captive) în cărnuri."[1] Totodată, ne arată Plotin, sufletul este susținut de inteligență în tendința lui spre bine: "Sufletul devine, deci, liber când se străduiește neîmpiedicat spre bine cu ajutorul inteligenței, și ceea ce face prin inteligentă stă în puterea sa... ".[2]

Zoharul, parte integrantă a *Kabbalei* (doctrina ezoterică iudaică), cuprinde, de asemenea, învățături referitoare la modurile de manifestare ale esenței divine și despre necesitatea reîntrupării ca proces al dezvoltării sufletelor:

"Sufletele trebuie să se întoarcă în substanța
cea mai înaltă, acolo unde îșî au originile.
Pentru aceasta, însă, sufletele trebuie să-și
Dezvolte toate virtuțile, ale căror germeni
Sunt sădiți în noi și dacă nu pot realiza
Această stare în decursul unei vieți
Atunci trebuie să înceapă una nouă.
Apoi din nou o alta și tot așa până ating
Acea stare în care sunt pregătite de a se reuni cu Dumnezeu."

Zohar, Cartea splendorii

Chiar și *Coranul,* cartea sfântă islamică, face referiri la migrarea sufletului ca algoritm al reînnoirii și evoluției:

Allah a creat ființele simțitoare,
Apoi le retrimite pe pământ din nou și din nou,
Până se întorc la el.
Cum ai putea sa-L negi pe Allah,
Care, după ce ai murit, ți-a dat din nou viață
și, după ce îți ia din nou viața, te învie din nou,
până ce, în cele din urmă, te întorci la El. "

Noul Coran

[1] Plotin, *Enneade* VI, 7 (38) 31-32, Editura IRI, București, 2007, p. 35
[2] Idem, 8(39), 6-7, p. 373

https://biblioteca-digitala.ro

Și mai elocvente mi se par afirmațiile unor importanți propovăduitori creștini, din diverse timpuri, care pentru mulți ar părea poate nu numai surprinzătoare, ci de-a dreptul eretice. Să luăm de exemplu afirmațiile din lucrarea *De principiis* a lui Origen Adamantius (182-254), fondator al învățăturilor bisericii și profesor la catedra religiilor la școala din Alexandria.

> "Fiecare suflet vine pe lume întărit de victoriile sale
> Și slăbit de insuccesele sale din viața anterioară…
> Faptele sale din această viață hotărăsc locul său
> În existența care urmează."

Însuși Sf. Grigore Luminătorul (325-332), propovăduia cum că:

> "Este imperios necesar ca sufletul să se purifice
> și dacă acest lucru nu se întâmplă într-o viață pământească,
> atunci trebuie realizat și în viețile următoare."

Toate aceste argumente pledează pentru ipoteza că sufletul nu numai că este nemuritor, dar este parte din conștiința universală și este cel care însoțește corpul in fiecare din întrupările sale, asigurându-i astfel creșterea spirituală. El este singurul"liber să călătorească prin spațiu si are o viață care e cu adevărat viață".[1]

"Sufletul nu poate fi pierdut ci doar individualitatea sufletului care creează separarea, doar ea poate fi pierdută". Adevărata moarte este pierderea identității, separarea de Forța Creatoare. Revenirile în corp de multe ori, creează de fapt "oportunități ca sufletul să evolueze până devine o entitate completă prin sine sau până când s-a scufundat cu totul".[2]

---

[1] Thoth, Tăblița 9, *Cheia Libertății Spațiului*

[2] Ambele citate din Edgar Cyce, *Sufletul și Spiritul,* Editura Adevăr divin, Brașov, 2009, pag. 49

https://biblioteca-digitala.ro

De multe ori însă, deși nu poate fi pierdut, sufletul poate să nu mai știe cine este iar entitatea este pusă în situații limită ca să înțeleagă lecția. Forma extremă a acestui fenomen este moartea clinică.

Practica medicală a ultimilor decenii, mai cu seamă reanimarea, a ajuns la performanțe de reîntoarcere din moartea și implicit confirmarea trecerii în lumea de dincolo. Medici de renume, bunăoară doctorul Raymond Moody, în *Viața de după viață*[1]au concretizat, în cărți de pionierat, rezultatul muncii lor, pe baza mărturiilor tulburătoare ale pacienților care au trecut prin moarte clinică. Ele sunt legate de fenomene de percepție din afara corpului (de undeva de sus), a ceea ce se întâmpla în imediata apropiere, dar mai cu seamă povestesc despre călătoria printr-un tunel întunecat către lumină și întâlnirea cu rudele decedate sau cu entități de lumină.

Experiențe similare pot fi trăite deopotrivă în *regresii* sau *progresii* puternice. Cine a trecut prin astfel de trăiri, cu siguranță nu mai are dubii asupra trecerilor succesive ca sens implicit al propriei evoluții la nivelul conștiinței.

Rezultatul diferitelor tipuri de regresii, hipnotice sau spontane, în care pacienții retrăiau vieți trecute, sunt edificatoare și pentru cercetările de pionierat asupra momentului de dinaintea nașterii unde sunt valorificate trăiri asemănătoare celor de după moarte.

Deși Franz Mesmer a descoperit pentru Occident *hipnoza ca regresie* abia în secolul VIII, ea a fost folosită ca metodă terapeutică denumită și *terapie cathartică* abia începând cu ultimele decenii ale secolului al XIX, de fondatorii psihiatriei psihanalitice Sigmund Freud, Josef Breuer și ulterior de Carl Jung.

Mai târziu, în a II-a parte a secolului XX, atenția opiniei publice s-a îndreptat către *regresiile spontane*, datorate mai ales copiilor cu capacități deosebite (între trei și cinci ani), capabili să-și descrie circumstanțe ale vieților trecute, cu multe detalii, recunoscând teritorii și locuri aparent noi și străine.

[1] Moody, Raymond*, Viața de după viață,* Ed. Adevăr divin, Brașov, 2016

https://biblioteca-digitala.ro

Astfel de mărturii au fost cuprinse în cartea soților Peter și Mary Harrison, intitulată *Viața de dinainte de naștere,* sau *Douăzeci de ani de cazuri sugestive de reîncarnare (1966) a* doctorului Ian Stevenson, rezultatul cercetării a peste 2500 de cazuri realizate în urma călătoriilor în jurul lumii, de la Ceylon până în Alaska.

Psihiatrul și psihologul Stanislav Groff a reușit să combată constatarea general acceptată referitoare la trăirile mistice sau spirituale care aduc salt în evoluția individuală, ca produse ale bolilor funcționale ale creierului. Tot el a impus recunoașterea științifică a terapiilor regresive și tehnica alternativă de vindecare, denumită *respirația holotropică* care se aplică fie restrâns în workshop-uri spirituale (la care am avut șansa să particip), fie în spitale și sanatorii, ca terapie transpersonală.

O astfel de abordare, din punctul meu de vedere, aduce o schimbare de paradigmă în viziunea despre evoluția spirituală, atât în cunoaștere, ca versiune holistică de abordare, dar și ca posibilitate naturală de vindecare care folosește arta (muzica sau arta vizuală), ca formă de intermediere.

Oare, in fața atâtor exemple, ne mai putem îndoi de sensul trecerilor noastre multiple și succesive pe această lume pământeană, nu singura cunoscută sufletului nostru, pe care ni le luăm, desigur, în sensul propriei evoluții la nivel de conștiință cosmică?

2. Tentația conștientizării evolutive între viață și creație

Care este scopul acestor conștientizări despre existență, ființare, evoluție interioară, atât de ușor recognoscibile în izvoarele istoriei?

Toate vorbesc despre imperioasa nevoie de înțelegere a transformării noastre interioare, în ultimă instanță, despre *Dharma, Legea Ordinii Divine*, temă centrală în tradiția primordială și toate tradițiile secundare.

https://biblioteca-digitala.ro

Precizările lui René Guénon, în lucrări precum *Introduction générale à l'étude des doctrines hindoues* sau *Edudes sur l'hinduisme*, se referă la distincția dintre *Dharma* (termen sanscrit ce definește *legea lui Manu), ca principiu/ voința/ordinea/inteligență universală dată pentru un ciclu al umanității*) sau ca reflectare a *imuabilității principiale* în ordinea manifestării, și tradiția primordială, germenele a tot ce e sacru în întregul univers.[1]

Nu degeaba, mulți dintre marii creatori ai timpului s-au îndreptat, cum aprecia și Andrei Pleșu, spre *tematica permanentă a căii spirituale, a căutării, a comunicării cu lumea simbolurilor*, lucruri care sunt dincolo de istorie, ficțiune, morală sau filozofie[2].

Teritoriul Graalului, atât de prezent în ideatica wagneriană, sau cel al "experiențelor noastre onirice, al iluminării profetice, al raptului vizionar,"[3] circumscriu o zonă care este mai degrabă *trans/meta subiectivă, suprasenzorială* și autonomă, decât interioară/subiectivă sau obiectivă/non-senzorială.

În acest sens, mi se pare esențial să înțelegem că există și o interdependență între dezvoltarea omului individual și evoluția planetei sale, recte a Pământului, după cum evoluția planetei este intim legată de astrul solar de care aparține. La fel se pune și problema raportului dintre evoluția colectivității și a guvernatorului ei solar și chiar de mișcarea Universului.

Putem admite că civilizațiile umane s-au succedat în valuri, sau că au fost perioade de mare înflorire economică și artistică urmate de perioade de ignoranță și barbarie, dacă ne amintim că planeta noastră are deja miliarde de ani, iar omenirea câteva milioane.

---

[1] René Guénon, *Introduction générale à l'étude des doctrines hindoues, La loi de Manu,* partea a III-a, capitolul V, Paris: Guy Trédaniel, Les Éditions de la Maisnie, 1987, p. 152-154, traducere din franceză

[2] Andrei Pleșu, *Despre îngeri*, București, Editura Humanitas, 2012.

[3] Idem., pag.60

https://biblioteca-digitala.ro

Minunate civilizații terestre, probabil cu mult mai evoluate spiritual și tehnologic la vremea respectivă decât noi, zac acum pe fundul oceanelor, precum Atlantida, care se pare că se întindea de la ecuator până în Norvegia.

Mai puțin știm sau acceptăm, însă, ideea că *duhurile spirite*, aparținând unei civilizații avansate, pleacă în grupuri după finalizarea misiunii lor pământene, către alte astre și planete, iar duhurile noi sosite de pe planete inferioare, o iau de la început urmându-și suișul de cunoaștere și moralitate, până într-un punct de maxim, după care se reia ciclul.

Pământul nostru respiră ca o ființă, fiind impulsionat de fluidele cosmice venite din Univers. Dacă admitem viziunea cosmică propusă de Demetrescu, în cartea sa *Din tainele vieții și universului*[1]putem avea o imagine de ansamblu de cum este alcătuit *Cosmosul* – creația. Poate ne lăsăm inspirați, ca mine în opusul *I.A.U. Portal*[2]*,* de posibilitatea existenței unei *Sfere Divine – Sfera Laboratorul/Creatorul* care coordonează alte patru Universuri, așezate în jurul ei, dar la distanțe diferite. “Privite de sus, în proiecția unui plan orizontal, cele patru universuri par a fi așezate după direcția celor patru brațe ale unei cruci.” [3]

Astronomia pare să fie de acord cu ideea mai multor universuri, în interiorul fiecăruia existând constelații cu sorii și planetele lor aferente. “Fiecare planetă execută o mișcare de rotație în jurul ei și una de translație, pe un drum ideal în formă de elipsă în jurul soarelui din care a derivat odată. Dar și sorii execută o mișcare de rotație în jurul axei lor și alta în formă de elipsă în jurul universului de care depind. Așadar planetele se învârtesc în jurul sorilor lor, sorii, în jurul centrului universului

[1] Demetrescu, Scarlat, *Din tainele vieții și ale universului,* Demetrescu, Scarlat, *Din tainele vieții și ale universului,* Edit. Emet, Oradea, 2007

[2] *Portalul ascensiunii, integrității și uniunii,* instalația arhitecturală performativă, opus încă ne-prezentat publicului.

[3] Scarlat Demetrescu, *Din tainele vieții și ale universului,* Editura Emet 2007, pag 247.

https://biblioteca-digitala.ro

lor, iar cele patru universuri, se rotesc în jurul Sferei centrale, divine." [1]

Timpul scurs între o dilatare și o contractare din centrul Universului, care afectează planeta noastră, se poate exprima prin ani solari. Soarele nostru face un traseu în formă de elipsă, de la periferia universului către centrul său, care ține aproximativ 75.000 de ani tereștri – respectiv un *an solar*. Cataclismele majore care afectează pământul, de tipul *Marelui Potop*, se pot produce doar atunci când soarele pornește de la periferie spre centru.

Pare de la sine înțeles că noi, actualele duhuri de tip uman, nu o să mai apucăm un alt cataclism, deoarece școala noastră pământească e mai scurtă de 75.000 de ani și probabil, la o vreme așa de îndepărtată, vom fi instalați deja pe o altă planetă. Ce perspectivă halucinantă?

După cum ne îmbărbăta Nietzsche, "avem la dispoziție arta pentru a nu muri din cauza adevărului"; astfel, poate vom alege și acolo, în altă viață sau în altă dimensiune, sau pe o altă planetă, o *Karmă/Dharmă* asemănătoare celei actuale – de creatori artiști – și vom scrie sau compune muzică ascultând direct prin clar audiție, sunetele planetelor?! Poate că da, cel puțin unii dintre noi.

Între timp, ne putem lăsa tentați să contemplăm *axa verticală a conștiinței*, fiecare după propria capacitate actuală, *dilatându-ne* spre dimensiunile mai înalte de 3D (unde ne aflăm în mod obișnuit), accesând, spre exemplu, inspirația creatoare (4D), sau centrarea în inimă (5D), sau câmpul morfic al geometriei sacre (6D), sau stringurile cosmice galactice și frecvențele acustice sacre (7D), sau Mintea Divină (8 D): ne putem, totodată, *contracta* spre dimensiuni mai joase, spre exemplul spre *mantaua pământului* (2D) sau spre *nucleul scoarței pământului* (1D).

O schemă sugestivă în acest sens ne oferă Barbara Hand Clow în *Alchimia celor nouă dimensiuni* [2] (fig. 1):

---

[1] Scarlat Demetrescu, *Idem,* pag 247.

[2] Barbara Clow & Gerry Clow *Alchimia celor nouă dimensiuni,* Edit. For you, București 2012, pag.23.

https://biblioteca-digitala.ro

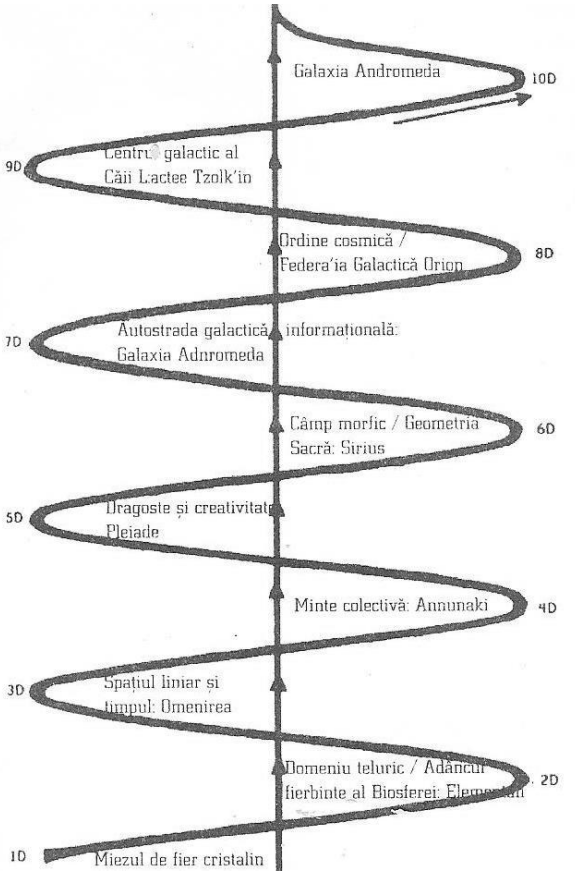


Fig. 1. Axa verticală a evoluției conștiinței, adaptată după *programul pleiadian*, Barbara Hand Cloe[1]

[1] Idem, p.23

https://biblioteca-digitala.ro

Chiar arta muzicală, prin anumite opusuri ale ei, sau terapia vibrațională prin sunet, pot aduce o *modulare* a frecvențelor noastre cotidiene de tip 3D și implicit o vindecare, fie accesând teritoriul anorganic al dimensiunii 2D (unde se creează codurile vieții), fie avântând-ne în dimensiunile superioare ale Sinelui Nostru Divin.

În legătură cu dimensiunea a VII-a, a *frecvențelor,* din axa conștiinței reprezentată de Barbara Hand Cloe, captivantă mi se pare cercetarea lui Paul Devereaux[1], asupra *undelor staționare* (radiale și orizontale) din peșterile paleolitice sau din structurile megalitice ale menhirelor din Valea Boyone (Irlanda, existente încă din 9500 î.e.n.). Devereaux aduce argumente în sensul unei științe acustice foarte avansate deținute de strămoșii noștri, ființe capabile să-și folosească mintea (frecvențele cerebrale) pentru a-și organiza viața.

Poate că aceste peșteri erau de fapt templele lor, ci nu locuințele lor, în care diferitele „puncte, linii și simboluri de culoare roșiatică și neagră marchează proprietățile acustice ale stalactitelor și stalagmitelor”[2], asemenea unor tuburi acustice.

Nu întâmplător, azi se folosesc diferite peșteri ale lumii ca spații alternative de concert, mai ales pentru evenimentele de muzică nouă și poate, în astfel de peșteri, acum mii de ani, se ascultau concerte și se celebrau ceremonii care produceau *sinestezia* (perceperea culorii prin inducerea sunetului), particularitate neurologică pe care o manifestau și unii artiști moderni, precum pictorul Vassilly Kandinsky (fig. 2) sau compozitorul Alexander Scriabin, ambii preocupați de „spiritualul în artă”[3].

---

[1] În lucrarea *Stone Age Sound tracks*, Paperback, Editura Vega, 2002.

[2] Barbara Clow & Gerry Clow op.cit.,p.180.

[3] *On the spiritual in art* este chiar titlul unei lucrări teoretice a lui Kandinsky.

https://biblioteca-digitala.ro

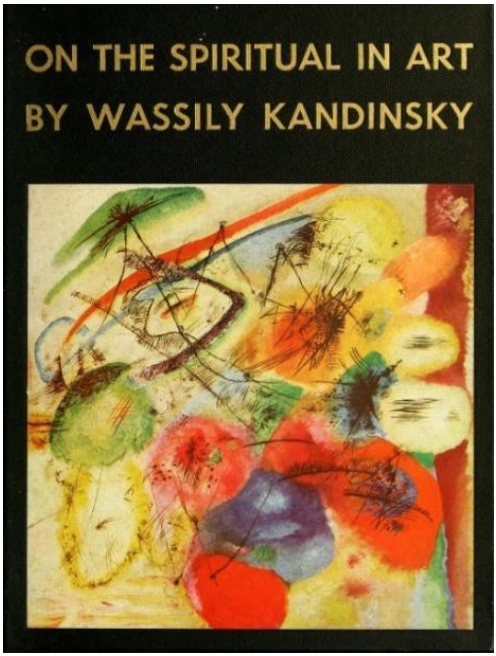


Fig. 2, Wassilly Kandinsky, *On the spiritual in art*
cu pictura autorului,
intitulată *Yellow, Red, Blue, pe copertă*

3. Modele de raportare la temele spirituale ale conștiinței universale la diverși compozitori occidentali în decursul timpului

Skriabin asocia, bunăoară, celor 12 tonuri muzicale tot atâtea culori, dezvoltând un sistem de coduri (sunete/culori), bazat pe succesiunea cvintelor (fig.2), fiind influențat în lucrări ale sale, precum *Mesa albă —Sonata a VII-a* pentru pian, sau *Mesa neagră* — a IX sonată pentru pian, sau *Poemul extazului,* de simbolismul teosofic al timpului, cu precădere de Helena Blavatsky (La *Clef de la theososofie* sau *Doctrina Secretă*[1]*)*:

[1] Copia acestei cărți se găsește în muzeul Scriabin din Moscova (Elena Blavatsky, *Clef de la theososofie*, www.eBookEsoteroque.com)

https://biblioteca-digitala.ro

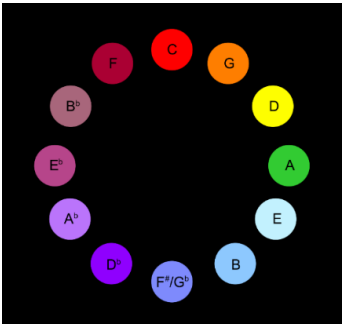


Fig. 3. Cercul cvintelor și al culorilor la Skriabin

Mai mult, chiar celebra sa ultimă simfonie a V-a — *Prometheus. Poemul Focului* — ilustrată pe copertă (fig.4) de imaginea fabuloasă a pictorului teosof Jean Delville, era orchestrată pe lângă orchestră și cor și cu un *pian special cu lumini* care urma să umple spațiul de concert cu diverse culori ale spectrului (în funcție de sunetele emise), susținând climaxul muzical cu lumină albă, aproape orbitoare ca simbol celor mai înalte aspirații ale umanității. [1]

Fig. 4 Coperta la Simfonia *Prometheus*

[1] Ref. traducere din Brown, Gary, "Music as Magic: Composer Alexander Scriabin "*The American Theosophist*, (May 1982), p. 157.

https://biblioteca-digitala.ro

Chiar dacă premiera a fost făcută fără acest dispozitiv, încă ne-materializat, năzuința sa către o artă totală, sincretică, care să se exprimă nu doar prin sunet ci și prin vizual, precum în arta arhetipală primordială, urma să se întruchipeze plenar în cel mai ambițios proiect al său, *Mysterium,* la care a lucrat în anul morții; acest proiect gigantesc urma să combine muzică, dramă, poezie, ritual și esențe olfactive, iar țelul lui era nici mult nici mai puțin decât creșterea spirituală și iluminarea publicului pe un parcurs de 7 zile, ce urma să se desfășoare „într-un templu hemisferic din India, care să dizolve planul fizic și să pornească un lanț metafizic care să învăluie lumea'', ca un preambul la o Nouă Eră.[1]

Din punctul meu de vedere, Alexander Scriabin este unul dintre cele mai elocvente exemple de personalități artistice creatoare care credea în muzica sa, ca mijloc de transformare și accelerare a evoluției umanității, dar ca el au fost de-a lungul timpului mulți compozitori occidentali, dintre cei mai notorii, care au explorat ezoterismul și l-au exprimat în creație.

Unii creatori compozitori au făcut-o prin afilierea la practica alchimică: cazul mai puțin cunoscut al lui Monteverdi, care afirma, în prologul monodic la *Orfeo, Eu sunt muzica,* și astfel opera începea să transforme și să alchimizeze ceea ce *Foucoult* chema *proza lumii,* folosind muzica pentru a interioriza textul *ca inflexiune a prezenței de Sine*[2].

Alți compozitori, poate cei mai mulți, au fost inițiați prin filiera masonică, care le-a impactat deopotrivă viața și creația, începând cu Christoph Gluck (în opera *Orphaeus*), continuând cu Bach (*Ofranda Muzicală*) sau cu clasicii Haydn, Mozart și Beethoven, mai mult sau mai puțin legați de ideologia Frăților așa numiților *Illuminati.*

Evidente sunt elementele unei practici masonice la Mozart, unele lucrări fiind special concepute, precum *Masonic*

---

[1] Ref. Lachman, Garyn, traducere din engleză din "*Concerto for Magic and Mysticism: Esotericism and Western Music." The Quest* 90.4 (Iulie-August, 2002): 132-137, p.3

[2] Ref. K.L Chua, Daniel, *Absolute Music and the Construction of Meaning*, Cambridge University Press, p.35

https://biblioteca-digitala.ro

Funeral Music (în do minor, K. 477) sau opera *Flautul Fermecat,* una dintre cele mai evidente ilustrări a temei spirituale a luptei între forțele *Luminii* și ale *Întunericului,* cu elemente arhetipale hermetice egiptene, camuflate într-o inofensivă*fairy tale*. Până și trilogia ultimilor trei simfonii, fabulos create în timp de două luni (în 1788), pare un triptic inițiatic al simbolisticii masonice, conceput, după Wilfrid Mellers (în cartea sa *Beethoven and the Voice of God*), ca părți ale unui magnific oratoriu inspirat de coralul bachian *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu.*

De altfel, în aceeași carte, Mellers sugerează că însăși genurile centrale ale clasicismului – sonata și simfonia – sunt de fapt *călătorii spirituale*, *adevărate pelerinaje sonice*, în care eroii principali, respectiv cele două teme centrale, sunt supuse incercărilor și provocărilor (travaliilor dezvoltătoare sau variaționale), pentru a ajunge la un nou nivel al unei soluții integratoare; orchestra simfonică însăși este văzută ca un exemplu de frăție masonică, unită în susținerea unei cauze comune.[1]

În magnifica *Odă a Bucuriei,* din finalul Simfoniei al IX-a beethoveniene, este evidentă puterea ideilor filozofilor idealiști (Schelling ori Schlegel), legate de înălțare, iluminare, libertate, fraternitate și nu întâmplătoare a fost alegerea textului lui Schiller, apropiat deopotrivă misterelor orientale, iar o traducere mot a mot ar fi pe deplin edificatoare din punct de vedere ezoteric[2]:

Bucurie, scânteie frumoasă a zeilor,
Fiică a Câmpiilor Elizee,
Intrăm în beția focului
Ceresc din sanctuarul tău!
Minunile tale leagă din nou

[1] Ref. Lachman, Gary, "*Concerto for Magic and Mysticism: Esotericism and Western Music." The Quest* 90.4 (Iulie-August, 2002): 132-137.

[2] Consider că textul în română, cu care ne-am obișnuit, este departe de înțelesurile celui original în germană.

https://biblioteca-digitala.ro

Ceea ce vremurile au despărțit *;
Toți oamenii devin frați *
Sub aripa ta blândă.

(Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum!
Deine Zauber binden wieder
Was die Mode streng geteilt*;
Alle Menschen werden Brüder*
Wo dein sanfter Flügel weilt.)

Nu mai puțin viziunea unui creator/dumnezeu imaterial și transcendent din Missa solemnis sau celebra Hammerklavier, precum și ultimele cvartete beethoveniene revelează deziderate unei fremătătoare căutări a creșterii spirituale.

După Beethoven, Romanismul occidental a răspândit deopotrivă ideile mistice și ezoterice sau căutarea spirituală, nu de puține ori prin cultivarea *magicului,* precum Berlioz în simfonia programatică *Fantastica. Episod din viața unui artist,* care abordează zona *psihedelicul* și *transpersonalului,* fiind scrisă, după toate aparențele, într-o stare de conștiință modificată.

Wagner este, cu siguranță, unul dintre cei care au forat adânc legătura între mistic și muzical.

Tema ciclurilor evolutive, din *Inelul Nibelungilor*, cu referire la căderea zeilor vechi ai lui Wotan și emanciparea omului (ca supremă ființă a Pământului, prefigurând o Noua Eră), pare să anticipe nu doar teoriile jungiene, pe cele teosofice blavatskyene sau antroposofice steineriene (ale începutului de secol XX), dar și pe cele ale *New Age*-ului contemporan nouă, venite, pentru acea vreme, parcă, din viitor.

Bayreuth-ul însuși, pe care Wagner a reușit sa-l materializeze chiar în timpul vieții lui, era un fel de nou templu al Delphilor, unde muzica wagneriană urma să inițieze publicul, precum vechile tragedii antice, deschizând noi căi de acces către înțelegerea spirituală, având, totodată, și un efect

https://biblioteca-digitala.ro

cathartic de eliberare a unor energii ale subconștientului sau chiar de clarvedere[1].

Pe o altă direcție ezoterică decât cea a lui Scriabin, reiterând, de astă data misticismul păgân rus, aproape de granița cu primitivismul, Stravinsky compune *Sacre du printemps,* menit să exprime *sublima renaștere a naturii, conștiente de sine.* Celebrul balet a fost realizat în colaborare cu coregraful Vaclav Nijinsky și cu Nicholas Roerich, pictorul și scriitorului spiritualist care a realizat scenografia și costumele (fig.5a), el însuși un devotat practicant al misticismului Tibetan - bazat pe ideea iluminării și accesării spațiului multidimensional al *Shambalei* (fig.5b)

Fig. 5a, imagine cu costume/scenografie
semnate de Nicholas Roerich,
pentru *Sărbătoarea primăverii*

[1] Ref. Idem.

https://biblioteca-digitala.ro

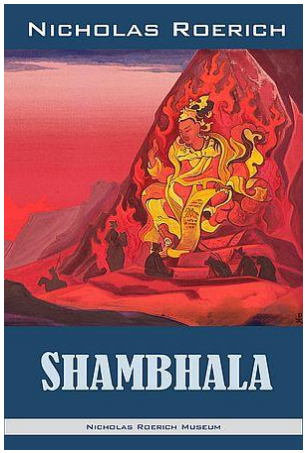


Fig. 5b, Copertă la cartea *Shambala* de Nicholas Roerich, cu imaginea realizată de autor

Interesant de remarcat că, ulterior, relația cu spiritualitatea și divinul se va exprima, la Stravinsky, în perioada neoclasică, pe filiera ortodoxă a psalmilor lui David (38, 39 și 150), din *Simfonia Psalmilor*, în care *muzica (consumată)* se relevă ca o reîntoarcere către *sursă/Suprema ființă*, după ce a fost răspândită în lume, spre comunicare, și astfel *ciclul se încheie*[1].

Simbolismul francez a influențat deopotrivă emanciparea unei gândirii spirituale în planul muzical, iar Debussy și ulterior Messiaen au fost foarte deschiși acestui canal.

În *Holy Blud, Holy Grail,* autorii (Michal Baigent, Richard Leigh and Henry Lincoln) fac publică afilierea lui Debussy la

[1] Ref. citate ale lui Stravinsky: *New world Enciclopedia,* http://www.newworldencyclopedia.org: "Thus, the consummated work [composition] spreads abroad to be communicated and finally flows back toward its source. The cycle, then, is closed. And this is how music comes to reveal itself as a form of communion with our fellow man — and with the Supreme Being."

https://biblioteca-digitala.ro

ordinul Rosa - Cruce sau ca Mare Maestru al Prioriei Sionului[1] (după Victor Hugo și înainte de Jean Cocteau); de aceea, nu întâmplătoare a fost empatia lui Debussy cu drama merovingiană *Pelléas et Mélisande,* a lui Maurice Maeterlinck (după care a compus opera cu același nume), cu tema ei centrală inspirată de metafizica ciclurilor creației și distrugerii, dictate de polaritățile lui *Eros* (iubire) și *Anteros* (haos/distrugere)[2].

Pe de altă parte, celebrul poem simfonic debussyst *Prélude à l'après-midi d'un faune,* pe poemul simbolistului Stephan Mallarmé, este unul dintre exemplele elocvente de *muzică a develor sau ale evoluției spiritelor naturii* (*music of the deva or nature spirit evolution)*[3]*,* despre care vorbea compozitorul teosof Cyril Scott, în *Music: Its Secret Influence throughout the Ages*[4], o carte minunată destinată elevării rolului muzicii în evoluția umanității.

Pe o filiera asemănătoare se statuează și prezența lui Messiaen în lucrările sale care exprimă fascinația panteistică pentru lumea naturii, cu precădere a păsărilor (în *L'abîme d'oiseaux*, *La fauvette des jardins*, *Le réveil des oiseaux* sau *Chronochromie*); de altfel, după P. D. Ouspensky, în *Tertium Organum*, cântecul păsărilor *fiind principala funcție existențială a acestei specii*[5]*.* Totodată, deschiderea pentru tema biblică escatologică, precum în *Quartet for the End of Time*, inspirat de Cartea Revelației și mai ales simfonia *Turangalîla,* bazată pe legenda tristanescă, al cărei titlu de rezonanță sanscrită (*turanga*-curgerea timpului și *lila*-iubire/bucurie*)*, denotă aceeași

---

[1] Michal Baigent, Richard Leigh and Henry Lincoln H*oly Blud, Holy Grail, open Collection, p.122*

[2] Materlink a fost profund influențai de metafizica clasică greacă, cu precădere de cea pitagoreică numerologică.

[3] The *music of the deva or nature spirit evolution* este chiar titlul unuia dintre capitolele cărții lui Cyril Scott.

[4] Publicată în 1933.

[5] Ouspensky, P. D., *Tertium Organum: The Third Canon of Thought, a Keyto the Enigmas of the World*. Versiune în engleză, Nicholas Bessaraboff & Claude Bragdon. New York: Knopf, 1981.

https://biblioteca-digitala.ro

căutare a transcenderii prin artă, dincolo de lumea fizică, atît de familiară învățăturilor antroposofice.

La Messiaen este vizibil și aspectul asemănării cu Skriabin, ca beneficiar al fenomenului psiho-perceptiv al *sinesteziei,* în ceea ce privește corepondența vibrațională sunet-culoare, teoretizată în volumul său *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* sau chiar specificată în partituri, pentru uzul dirijorilor (în *Couleurs de la cité céleste* sau *Des canyons aux étoiles).*

Spațiul dodecafonic atonal și serial a celei de-a doua școli vieneze, cu precădere prin întemeietorul ei Arnold Schoenberg, este deopotrivă tributar unui misticism numerologic și deopotrivă antroposofic. Din scrierile lui Schoenberg, mai cu seamă în eseul *Composition with twelve Tones / Compoziția cu douăsprezece tonuri*, apar idei legate de *daruri ale subconștientului primite* (inclusiv de compozitori) *de la Creatorul Suprem* (Supreme Commander), sau legate de cerurile misticului Emmanuel Swedenborg (descrise în Seraphita[1] lui Balzac), în care *unitatea spațiului muzical depinde de un program unitar și absolut al percepției, unde nu există un absolut jos, sus, înainte sau înapoi*[2]*;* într-un astfel de tărâmnon-fizic *al intuiției,* compozitorul poate fi transportat într-o stare de conștiință înaltă de unde poate percepe *musikalische Gedanke* (ideea muzicală)[3].

Nu degeaba lumile din *Pierrot lunaire* sau din *Noapte transfigurată* sunt bântuite de percepții ale unor tărâmuri extrafizice, deopotrivă angelice sau demonice, în care personajele centrale par să se miște cu ușurință.

---

[1] O poveste transcendentală a îngerilor tentați de demoni și ascensiunea lor. Ref. Welles, Manon, Seraphita by Balzac: *A Swedebborgian Novel About the life of an Angel,* 11,11, 2015, http://aristocratsofthesoul.com/balzacs-seraphita-a-swedenborgian-novel-about-the-life-of-an-angel/, accesat la 03.11, 2018

[2] Ref. Covach, John, *Schoenberg and the Occult: Some Reflections* on the "Musical Idea", în *Theory and Practice: Journal pf the Music Theory Society of New York State* 17 (1992): 103-108

[3] Idem.

https://biblioteca-digitala.ro

Apropiindu-ne de timpurile noastre, printre compozitorii devotați practicilor spirituale, precum cele taoiste sau buddhismul Zen, se numără John Cage, și el preocupat de teoriile moderne ale *haosului* sau ale *cuantumului nedeterminat,* ca noi modalități de înțelegere a universului. O astfel de provocare *de imitare a naturii în modul ei de operare*[1](idee preluată de la Ananda K. Coomaraswammy[2]*),* și-a luat Cage opusul pentru pian *Music of Changes,* introducând sistemul de divinație *I Ching* (*Cartea schimbărilor),* chiar în tehnica *aleatorismului* compozițional,aplicat la diverși parametri sonori (înălțime, durată, dinamică sau tempo).

Poate unul dintre cei mai mistici și deopotrivă notorii compozitori contemporani este Karlheinz Stockhausen, ce își revendica apartenența (la nivel de suflet) în planeta Sirius, căreia, de altfel, i-a dedicat lucrarea simfonică cu același nume. Mai mult, el se considera "o antenă de acordaj în muzica sferelor"[3] și, din punctul meu de vedere, întreaga sa operă muzicală poate fi clasificată drept spirituală, cu atât mai mult opusurile *Mantric Music*, *Cosmic Music*, *Inori, Stimmung (Acordaj)* sau *Sternklang(Sunetul stelelor).*

Lucrarea cea mai elocventă în ceea ce privește tema *ascensiunii spirituale a sufletului* este ciclul de șapte opere intitulat *Light. The Seven Days of the Week* (1977-2002), pentru voci, instrumente și sunet electronice, inspirat de *Urantia Book,* volum deopotrivă spiritual, filozofic și științific.Această controversată carte fără autor[4]abordează teme ontologice precum natura divină, originea și rolul umanității în univers,

---

[1] John Cage: An Autobiographical Statement**,** http://johncage.org/autobiographical_statement.html, accesat la 18 noiembrie 2018

[2] Filozof ceilonez dedicat simbolismului si metafizicii artei și culturii indiene și fondator al *perennialismului* (Școala tradițională), alături de René Guénon and Frithjof Schuon.

[3] Guerrieri, Matthew, *The cosmic legacy of Karlheinz Stockhausen,* original in English: He came to consider himself an antenna for tuning in the music of the spheres.

[4] Fără a avea un autor precis, această carte se pare că a dictată de ființe celeste pentru relevarea lumii.

https://biblioteca-digitala.ro

sensurile vieții, scopul și misiunea pe pământ, reunind sisteme spirituale diverse, precum sufismul, catolicismul sau yoga integrală (Sri Aurobindo), într-o linie de fuziune pe care Stockhausen a îmbrățișat-o.

Fără a respecta necesitățile unei opere convenționale (cu privire la un arc al povestirii sau la libretele care sunt concepute în limbi diferite, chiar inventate), ci mai degrabă ale unei antologii, fiecare dintre cele 7 parți (care însumează 29 de ore de muzică, în total), reprezintă puneri în scenă foarte complexe, de sine stătătoare, cu efecte dramatice mai degrabă abstracte și simbolice (fig.6). Personajele centrale Michael, Lucifer, Eva interacționează sau intră în conflict, ajungând în final în uniune, conexând cu teme arhetipale și deopotrivă planetare universale (Luna/ maternitate, Marte/eroism/luptă, Venus/Iubire etc.).

Fig.6, Scenă din *Montag aus Licht (Luni/Lumină)*

Filiera românească este deopotrivă foarte importantă în peisajul preocupărilor spirituale cu implicații în creația muzicală, cu precădere la compozitori precum Corneliu Cezar Corneliu, Dan Georgescu sau Octavian Nemescu.

Dacă *Aum,* semnată de Corneliu Cezar, nu numai că marca începutul fenomenului muzicii electronice în România, dar sonda și semnificațiile cosmologice (Creație, Menținere,

https://biblioteca-digitala.ro

Distrugere) ale sunetului *mantrei promordiale*, alte teme ezoterice și existențiale erau aprofundate în lucrări muzicale precum *Ziua fără sfârşit, Rota,* sau întratatul teoretic *Sonologie. Spre o hermeneutică a Muzicii* (în care pleda inclusiv pentru înțelegerea muzicii ca unealtă de vindecare).

Corneliu Dan Georgescu orientează căutarea spirituală în creație și în teorie spre viziunea *arhetipală*, care, prin simbolurile sale imuabile, dezvăluie cheile și codurile creației și ale evoluției universului. Corneliu Dan Georgescu îi dedică acestei direcții mai multe serii de articole de Studii asupra arhetipurilor muzicale (precum simbolismul numerelor (figurilor geometrice), sau cele ale polarităților major/minor,initium/finale, sau pe care le corelează cu arhetipurile universale yin/yang, animus/anima, naștere/moarte, sau ale elementelor/esențelor primordiale etc); aceste forme/categorii arhetipale sunt exprimate în multe dintre lucrările sale, fie camerale (Compoziție în Negru și Alb, Compoziție cu linii drepte, Compoziție cu triunghiuri și patrate, Compoziție cu culori elementare), fie simfonice (Modele, Et Vidi Caelum Novum (fig. 7), Ex Aeterno Tempore), fie vocale (Ritual for the Silence, In Lucem Sempiternam), fie electronice (New Zealand Meditations, Music for a Illuminating Conversion, End-a-Beginning, Ritual for the Harmony, sau în mai recentele lucrări în care semnează și video (Atemporal suggestion1& 2, Crystal Silence, De Sublimi Finis.

Fig.7, Coperta la partitura *Et Vidi Caelum Novum* de C.D. Georgescu

https://biblioteca-digitala.ro

Dar compozitorul arhetipal poate cel mai dedicat *temei trecerilor* și încercărilor sufletului în evoluția sa existențială, este, după părerea mea, Octavian Nemescu, în creații precum ciclul *Four Dimensions in Time*, sau în *Illuminations, Will The King Die*?, dar cu precădere în *ciclul orelor (fig. 8a),* ca parte din *Muzica timpului și a locului,* ca de altfel și *Metabizantiniricon, Alpha, Omega, Finalis* sau *Concentric (fig. 8b):*

Fig. 8a/b, lucrările înregistrate pe CD din
Stările timpului și spațiului de Octavian Nemescu

https://biblioteca-digitala.ro

Lucrările destinate celor 24 de ore, ciclul încă deschis[1], fac parte dintre opusurile ritualice, de inspirație inițiatică egipteană, care, la modul ideal ar trebui oficiate într-un spațiu geometric piramidal sacru (cu vârful în jos), în care interpreții urcă (pe partea din stânga, spre miezul zilei) sau coboară (partea din dreapta, spre miezul nopții), de la caz la caz, executând totodată mișcări speciale notate în partitură. O astfel de călătorie reiterează călătoria căutătorilor adevărului pentru a-și primi inițierile, sau, și mai profund, călătoria lui Thoth atlantul în întunecatele săli din *Amenti,* unde se întâlneau *Maeștrii Puterilor pentru a-și spori Lumina.*

În viziunea lui Nemescu, în zona subterană se cântă *muzica de la miezul nopții,* iar celelalte, se cântă la parter, pe nivele succesive ce corespund succesiunii orale. Astfel, panta de coborâre sugerează călătoria Eu-lui superior înainte de naștere și îmbrăcarea în corpurile ce-i vor reprezenta personalitatea în viitoarea încarnare[2] (fig. 9), iar panta urcătoare reprezintă creșterea spirituală prin inițiere:

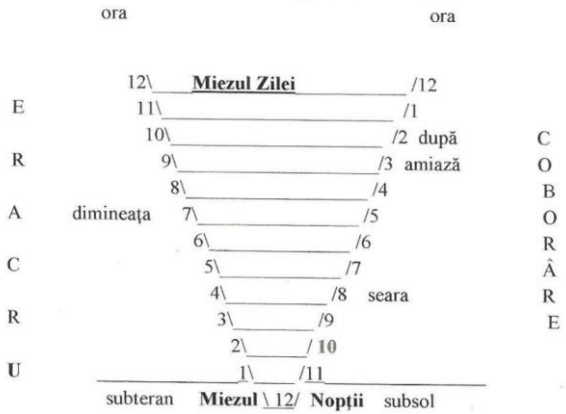


Fig. 9, Schema orelor din *Ciclul orelor* de Octavian Nemescu

[1] În anul 2018 autorul afirma că mai rămâne de finalizat muzica pentru ora 9.

[2] Din prezentarea autorului de la *DUANEGDIA* (pentrru ora 10 seara).

https://biblioteca-digitala.ro

Pentru Nemescu muzica este *un mijloc de trezire spirituală,* și chiar mai mult, sau și/de aliniere la *Sinele Divin,* uneori prin mijlocirea așa numitei *metamuzici* sau a *muzicii imaginare,* interiorizate:

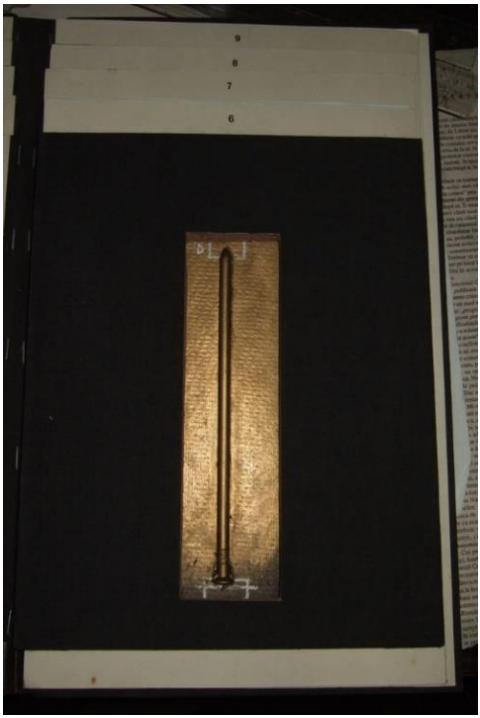


Fig. 10, Coperta la *Muzica imaginară, Ascensio*

Această trecere în revistă nu epuizează bogăția de exemple care configurează reperele spirituale ale diferiților compozitori occidentali și români, ci reprezintă o selecție pe care am considerat-o reprezentativă pentru tema evoluției conștiinței, mai mult sau mai puțin asumată la compozitorii în cauză.

https://biblioteca-digitala.ro

4. Perspective de raportare la tema evoluției conștiinței în prezent

În învățăturile despre cunoaștere, adevăr și evoluție, Thot atlantul, alias Hermes Trismegistul, ne arată în *tăblița II-a de smarald (fig.11),* că:

„Cel ce progresând a ieșit din întuneric, s-a ridicat din noapte spre lumină,

este eliberat de Sălile din Amenti, este eliberat de Floarea Luminii și a Vieții.

Îndrumat atunci de înțelepciune și de cunoștințele acumulate,

va trece dintre oameni între Maeștrii Vieții”[1].

Fig. 11, Imagine Tăbliță de smarald a lui Thoth[2]

Este alegere noastră dacă, și când, și în ce fel începem drumul nostru conștient spre cunoașterea adevărului și evoluția

[1] Tăblița a II-a din *Tablițele de smarald ale lui Thoth, Atlantul,* dedicată *Sălilor din Amenti.*

[2] http://www.crystalinks.com/emerald.html, accesat la 21 octombrie 2018

https://biblioteca-digitala.ro

noastră spre lumină. O putem face, din nou, și în această existență, fie de unii singuri, fie sub îndrumarea unor maeștri sau chiar prin intermediul artei.

Încercând o posibilă testare atitudinală a oamenilor actuali, din diverse categorii profesionale, dar cu deosebire din lumea artei, am creionat, în principal, trei tipuri de raportare la tema evoluției conștiinței.

O primă categorie ignoră această temă sau chiar o neagă, mai cu seamă acei *agnostici* care se consideră mai împăcați să nu o ia în calcul pentru că, oricum, e mai comod. E interesant de remarcat că, nu de multe ori, opiniile lor au suferit modificări în timp, iar mai devreme sau mai târziu lecțiile personale i-au ajutat sa-și reconsidere poziția în raport cu tema conștientizării propriei evoluții spirituale. În ceea ce-i privește pe artiștii creatori care se circumscriu acestei categorii, evident că tema nu intră în discuție în raportarea cu propria creație. Orice alt subiect ori sursă de inspirație poate fi mai potrivită pentru propria lor artă.

O a doua categorie o reprezintă cei cu credință în Dumnezeu sau într-o forță Divină Creatoare care se raportează la spiritualitate, fie din perspectiva propriei religii, fie dintr-o perspectivă mai înaltă de acceptare a unui Divin Unic care reflectă un adevărul comun aparținând tuturor tradițiilor. O mare parte din creatorii tuturor timpurilor, ca de altfel și din prezent, se simt confortabil în această postură, din perspectiva lor individuală. Nu toți însă au considerat sau consideră oportun să valorifice temele spirituale în general sau mai cu seamă a evoluției conștiinței, în propria creație, pe motiv că acestea țin de o alegere de conduită personală care nu poate fi împărtășită prin creație, cu publicul consumator de artă,

O a treia categorie, destul de mică, o reprezintă acei oameni pentru care nu există o barieră între spiritualitate, conduita lor de zi cu zi sau/și profesia lor sau arta lor. În cazul în care sunt creatori, de orice tip de artă, astfel de artiști simt să împărtășească cu ceilalți roadele muncii lor spirituale, prin tematicile pe care le propun în creație ori prin tipul de manifestare ritualic pe care îl aduc în scenă. De multe ori rezultatul estetic/psihologic al artei lor, fie el obiect vizual, carte

https://biblioteca-digitala.ro

sau performance, contribuie benefic sau mișcă și inspiră publicul, care tinde să devină (co)interesat de un parcurs spiritual în artă.

Un caz aparte l-ar putea constitui categoria adepților demersului artistic de tip *trans-realist arhetipal,* pe care îl propun ca o nouă orientare spiritualist-estetică, care fuzionează practica spirituală asumată, cu creația artistică și cu acel fel de a trăi în armonie cu ceilalți, cu Divinul și cu TOTUL, altfel spus cu Dharma.

Interesant de remarcat o similitudine între aceste tipuri atitudinale și diversele *tipologii de maturizare* spirituală propuse de *Conștientologie,* care caracterizează în general evoluția individului și tipurile de maturizare aferente, în diferite etape ale vieții, (și ele fiind mai degrabă orientative), de la cea *fiziologica* (în jurul vârstei de 26 ani), la cea *psihologica* (în jur de 35 ani), *intelectuală* (în jur de 50), spre o ultimă versiune care tinde către perfecțiune și care este denumită *Holomaturity* (maturitatea întregului). Această etapă finală este greu de atins, reprezentând, de fapt, ceea ce în *Conștientologie* „se definește cel mai bine ca maturitatea bazată pe paradigma (evoluției) conștiinței, care aduce la cunoștință faptul că adevărata natură a *conștientei* se extinde departe de granițele tărâmului fizic”[1].

Pentru unii dintre noi (care mai mult ca sigur aparținem categoriilor 3 sau chiar 4), înțelesul conceptului *Holomaturity* poate fi o țintă spirituală, un deziderat, către care îndreptăm existența noastră, atât la nivelul evoluției interioare, dar și în folosul comunității, poate chiar și prin felul în care abordăm arta noastră.

În acest sens, afirmația lui Joscelyn Godwin (din cartea sa *Harmonies of Heaven and Earth: From Antiquity to the Avant-Garde,* capitolul *Muzical Alchemy*), mi se pare pe deplin

[1] Traducere din engleză din Gustus, Sandie, *Less incomplete,* Edit. O-Books, 2011, Winchester, Uk, Washington, USA, pag. 284: *„Holomaturity is best defined as the maturity of the consciousness based on the conscientia l paradigm, which acknowledges that the true nature of the consciousness extends far beyond boundaries of the physical realm”.*

https://biblioteca-digitala.ro

îndreptățită: „Pentru a-și asuma munca sa, adevăratul compozitor, precum alchimistul, nu își alege profesia, ci este ca o chemare care nu poate fi ignorată"[1].

Dacă reușim să adâncim înțelegerea semnelor și codurilor marilor tradiții, citind printre rânduri, sau printre pietre ori monumente funerare, în ultimă instanță aflăm care este sensul nostru pe acest pământ și în această întrupare, sau, în alte cuvinte, care este *misiunea planului nostru existențial*. Astfel, arta poate fi una din misiunile noastre existențiale, în timp ce temele abordate și exprimate prin ea pot unifica propria creștere spirituală cu capacitatea de a ne transforma în relee de transmitere divină către cei către care o împărtășim.

Unul dintre înțelesurile profunde al evoluției noastre, pe care îl putem transmite prin propria creație artistică, este faptul că nu suntem doar una cu corpul nostru (fizic), nici doar cu emoțiile noastre și nici doar cu mintea sau gândurile noastre. Suntem de fapt *altceva,* și anume suntem una cu sufletul nostru și chiar mai mult, suntem una cu *Sinele* sau *Sufletul nostru Superior*. Suntem copiii lui Dumnezeu, suntem ființe spirituale înzestrate cu Putere Divină, Voință Divină și Iubire Divină.[2]

Thoth, în *Cheia înțelepciuni* (Tăblița 3) ne transmite că "omul este o stea încătușata într-un corp, pana când, la sfârșit se eliberează prin propria lupta. Doar prin efort și trudă steaua din tine va înflori într-o noua viată. Cel ce știe începutul tuturor lucrurilor, își eliberează steaua din tărâmul nopții."[3]

Când începem să percepem aceste adevăruri începem să simțim Pacea Divină în noi și în ceilalți, percepem conexiunea cu *Dumnezeu* și cu TOTUL. Salutul NAMASTE (Divinitatea din mine salută Divinitatea din tine) din tradiția hindusă capătă sens și pentru noi, iar Mintea începe să

---

[1] Original în engleză: *In order to undertake this work, the true composer, like the alchemist, does not choose his profession: he is summoned to it by a call that cannot be ignored.",* https://hermetic.com/godwin/musical-alchemy, accesat la 18 septembrie 2018

[2] Afirmații cuprinse în introducerea meditațiilor din curriculum de *Arhatic Yoga* sau *Pranic Healing.*

[3] Thoth, *Cheia înțelepciuni*, Tăblița 3

https://biblioteca-digitala.ro

decodifice corect diversele nivele ale *adevărului,* devenind un instrument subtil al *Sufletului* nostru.

Cât de minunat este pentru un artist creator să folosească mintea lui, ca mijlocitor între *omulfizic* și *omul spiritual*? Dacă conexăm mintea cu mintea supraconștientă, reușim să o folosim pentru ceea ce a fost ea creată cu adevărat, respectiv pentru a deveni acel instrument subtil al realizării dezideratului *Sufletului Superior?!* Și care este acest deziderat, în ultima instanță? Este uniunea dintre *Sufletului nostru încarnat* /întrupat și *Sufletul Superior* care la rândul său este direct legat de *Scânteia Divină* din Noi și de *Creatorul Divin a TOT.* O astfel de înțelegere ne permite ca sintagma EU SUNT, din *Cheile lui Enoh,* să nu mai tulbure ignoranța din noi și nici Egoul nostru ci doar să se manifeste corect *cosmoetic.*

Conștientizarea unor astfel de adevăruri imuabile reprezintă a doua renaștere, după întrupare (renașterea din timpul vieții), despre care vorbea *Iisus* în replica sa către Nicodim: "Adevărat, adevăr îți spun că, dacă un om nu se naște din nou, nu poate vedea împărăția lui Dumnezeu." (Ioan 3: 3).

Această renaștere este *trezirea spirituală,* sau trezirea altor simțuri, sau uniunea sinestezică, sau deschiderea celui de al treilea ochi – vederea spirituala – care permit trecerea într-un nou nivel de conștiința, sau, după cum spun hindușii, la nivelul de inițiere *dwija.*

Dacă copilul cunoaște botezul cu apa, așa cum a rămas el de la Ioan pentru creștini, avatari precum Iisus sau Buddha botezau corpul în *spirit, deschizând a IV-a dimensiune,* în care se capătă *sensul spațial al timpului, cunoașterea directă* și *conștiința de sine* ca *parte a conștiinței cosmice,* despre care vorbește Upensky în *Tertium Organum.*[1]

Cu cât ne apropiem de acțiunea întrupată la nivelul superior al *Dharmei,* cu atât ne apropiem de sfârșitul succesiunilor noastre terestre și de momentul elevării la alte spații solare și planetare.

[1] Termeni cu care operează Upensky în demonstrațiile sale și care apar sintetizați și în tabelele dedicate nivelelor conștiinței., Ouspensky, P.D, *Tertium Organum,* GlobelGrey EBooks, 2018, p. 364

https://biblioteca-digitala.ro

Dacă “Creatorul a zidit Universul punând spiritul în suflet şi sufletul în trup şi l-a rânduit în așa fel, încât acesta să fie, prin alcătuirea sa, opera cea mai frumoasă şi mai desăvârșită” (Platon în *Timaios*), la nivelul nostru terestru de creator putem face același lucru prin propria noastră artă. Toate învățăturile primite sau reamintite din vieți trecute irump din opusurile noastre, precum luminile Scânteii Divine.

Chiar dacă la întruparea, memoria vieților trecute (de unde a coborât spiritul) sunt uitate, rămâne corpul cauzal, ca parte a corpului spiritual, cu toate informațiile despre inclinațiile, talentele, aspirațiile noastre profunde. Ele sunt ca un vector al al direcției noastre de evoluție, ca o rezultantă experiențială a tot ceea ce am trăit în alte vieți. De fapt, structura multidimensională a corpului nostru cauzal cu toți vectorii lui de voință și informație, ne determină calea. Cu siguranță că noi, artiștii, am mai experimentat arta noastră de mai multe ori și ne-am perfecționat-o, iar acum putem să dăm, prin creație, măsura nivelului spiritual la care am ajuns.

Există însă, pericolul identificării cu propriile noastre creații. Ba chiar, am putea vedea că, la nivel de umanitate, am ajuns să fim deja depășiți de propriile creații tehnologice, de viteza, de capacitatea lor informatică și manevrabilitate lor. Tehnologia nu are legătură cu evoluția spirituală, decât în măsura în care nu ne domină ci doar ne servește creativitatea, fie ea artistică sau de orice fel.

Ceea ce proiectăm în afara noastră, în atitudinea de zi cu zi, sau în artă, de fapt reflectă interiorul nostru, sau căutarea noastră spirituală. Lumea exterioară, cu tensiunea, boala, stresul, manifestările agresive, reflectă tocmai dezordinea din mintea din sufletul umanității, în timp ce *legea (cosmică)* și *adevărul* (universal) înseamnă ordine.

Dacă nu ne-am mai identifica cu exteriorul și în loc de a fi reactivi am fi mai degrabă creativi, nu ne-am cheltui energia inutil, ci am folosi-o pentru o creație mai apropiată de modelul divin. Ce poate fi mai atrăgător sau mai provocator pentru un creator spiritual contemporan, decât o astfel de năzuință?

Nu cred că putem *dezvrăji* muzica, îndepărtând-o de adevărurile ascunse ale înțelepciunii mistice și ezoterice sau/și

https://biblioteca-digitala.ro

de raționalitatea gândirii antice. Dacă la platonici, muzica acorda cosmosul și deopotrivă sufletului uman în conformitate cu rațiile pitagoreice (2:1, 3:2, 9:8), permițând ca sunetele inaudibile ale cerului sa vibreze cu cele ale sufletului pământului și invers, iar sunetele audibile ale muzicii umane să reflecte sferele cerești, am putea imagina și contempla deopotrivă și monocordul lui Robertus Fluctibus[1], din lucrarea sa metafizică *Utriusque cosmi (fig.)* – în care vibrația sonoră devine instrumentul voinței divine, cea care armonizează structura universului.

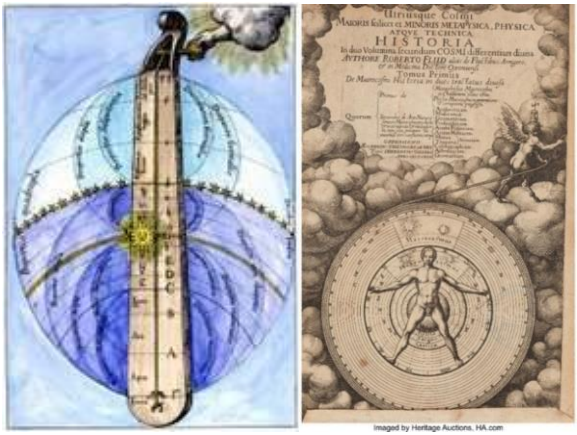


Fig. 12, Robert Fludd/ Robertus de Fluctibus,
imaginea monocordului (a), din *Utriusque cosmi (b)*

"De aceea, muzica nu a fost doar un obiect într-o lume magică ci chiar *agentul* rațional al magiei însăși, iar a dezvrăji muzica ar însemna să dezacordezi întreaga lume".[2]

[1] Robertus de Fluctibus (1574 –1637), fizician, matematician, cosmolog și ocultist englez din descendență paracelsiană.

[2] Ref. Thus music was not simply an object in a magical world, but the *rational agent of enchantment itself.* To disenchant music is therefore to untune the entire world. *Absolute music Danil K.L.Chua,* Cambridge University Press, Part,1. *The garden of Eden*, p. 15.

https://biblioteca-digitala.ro

Consider că muzica poate să servească transmiterii adevărurilor înalte, iar creatorul de muzică (sau de artă, în general), poate fi un slujitor, păstrător și transmițător al cheilor universului. Degeaba, noi compozitorii moderni stăpânim tehnici și virtuți timbrale instrumentale sau și tehnologice și chiar și știința formelor muzicale, dacă conținutul lucrărilor noastre nu reflectă, măcar din când în când adevăruile conștiinței cosmice. Altfel, cum aprecia și Danil Chua, "muzica modernă, lipsită de esențele ei invizibile și cu aura ei supra-naturală respinsă ca non-existentă, devine un obiect al manipulării rațiunilor instrumentale".[1]

În loc de concluzie

Cred, ca și Wagner și mulți alții, într-o îmbrățișare a artelor, venită, de altfel, dintr-o expresie primordială a expunerii lor fuzionate. Cum aprecia Kandinsky în lucrarea sa teoretică *On the spiritual in Art/Spiritualul în artă,* chiar dacă muzica, prin natura ei (temporală) este poate cea mai ***emancipată*** dintre arte, neavând nevoie de ceva din afară pentru a se exprima, "ajungem în final la o încrucișarea a puterii lor (una asupra alteia) și chiar dacă sunt separate între ele, dintr-o perspectivă concentrică (fig.13), ele se combină în tendințele lor cele mai profunde, din care va crește în viitor o arta (totală) cu adevărat monumentală, pe care astăzi, deja, o întrezărim.[2]

---

[1] Idem. (original în engleză: With its supernatural aura demystified as natural and its inaudible, invisible essences dismissed as non-existent, modern music became an autonomous object open to the manipulations of instrumental reason.)

[2] Wassily Kandinsky, *On the spiritual in art, The Pyramid*, Guggenheim Foundation, N. Y City, Hilla Rebay Editor, 1946, p.36. Traducere din engleză: Deeply concerning, each art is separated from the other, but, on the other hand, they combine in their innermost tendencies, Therefore, we finally arrive at the encroachment of the power of various art upon one another. From this inner tendency will arise, in the future, the truly monumental art, which today we can already foresee.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 13, Vassilly Kandinsky, *Several Circles*

Conștiința cosmică (ca aspirație a celui mai înalt nivel al conștiinței individuale) este un dat al nostru al fiecărui, pentru a fi înțeles și accesat, dincolo de timp și spațiu, dar care ne unește între noi, dar și cu stele și universul. A ne permite să recunoaștem că suntem, în această existență, într-o *trecere,* pe drumul inevitabil al *evoluției de sine,* că suntem *ființe ale conștiinței universale*, care înțelegem legea *dharmei,* dar și cea a *relativității* sau cea a *cauzalității,* ne ajută pe noi, creatorii, să ne aducem o contribuție directă dar și mijocită prin artă, la evoluția planetei.

Artele, în general, sau fuziunea lor într-o *artă totată,* va tinde, după părerea mea, să se unească din ce în ce mai cu înțelesurile științelor dar și cu cele ale metafizicii și ale ocultismului – a percepțiilor lumilor subtile, non-tangibile și propriei realizări spirituale, a conștientizării propriei misiuni și a acțiunilor care decurg din expansiunea non vizibile cu simțurile comune – realizând împreună, o coaliție pentru înțelegerea divinității și a cosmosului într-o singură viziune a TOT-ului. Totodată, arta contemporană sau cea ce va veni, cultivând (din nou) *simbolismul arhetipal* va tinde să ne unească într-un nivel al *conștiinței de grup*, dar care va începe prin asumarea Eului

https://biblioteca-digitala.ro

comun (Ego) spre cea a *Sinelui Înalt*. Va fi o artă responsabilă, pusă în sprijinul propriei evoluții dar și a evoluției celorlalți și va implica începutul *percepției propriei imortalități.*

Astfel, parafrazându-l pe Kandinsky, „orice artist care se cufundă în comorile tainice ale interiorității sale artistice devine un colaborator de invidiat în construcția piramidei spirituale care se va înălța până la cer."[1]

Bibliografie

Baigent, Michal, *Holy Blud, Holy Grail,* Leigh Richard & Lincoln Henry, open Collection

Blavatsky, Elena *Clef de la theososofie*, www.eBookEsoteroque.com

Brown, Gary, "Music as Magic: Composer Alexander Scriabin "*The American Theosophist"* (May 1982)

Bukner, R.M, *Cosmic Consciousness: A Study in the Evolution of the Human Mind*, Innes & Sons, Philadelphia, 1905

Cage, John, *An Autobiographical Statement***,** http://johncage.org/autobiographical_statement.html

Chua, K.L& Daniel, *Absolute Music and the Construction of Meaning*, Cambridge University Press

Cyce, Edgar, *Sufletul și Spiritul,* Editura Adevăr divin, Brașov, 2009

Cartea Egipteană Morților, eBook, Editura Sophia, Arad, traducere, studiu introductiv și noe de Maria Genescu

Clow Barbara & Clow Gerry, *Alchimia celor nouă dimensiuni,* Editura For you, București 2012

Covach, John, *Schoenberg and the Occult: Some Reflections* on the "Musical Idea", în *Theory and Practice: Journal of the Music Theory Society of New York State* 17 (1992)

Demetrescu, Scarlat, *Din tainele vieții și ale universului,* Demetrescu, Scarlat, Editura Emet, Oradea, 2007

Devereaux*,* Paul*, Stone Age Sound tracks*. Paperback, Editura Vega, 2002

Guénon, René, *Introduction générale à l'étude des doctrines hindoues, La loi de Manu,* Paris: Guy Trédaniel, Les Éditions de la Maisnie, 1987

Guénon, René, *Symboles fondamentaux de la Science sacrée*, Paris: Les Éditions Gallimard, 1962

Gănescu, Cristian, *Omul în afara trupului,* oraș*,* Editura Alaya, București (online)

[1] Kandinsky, Vassily, *Spiritualul în artă,* Edit. Meridiane, București, 1994, p. 46.

https://biblioteca-digitala.ro

Godwin, Joscelyn, *Harmonies of Heaven and Earth: From Antiquity to the Avant-Garde,* https://hermetic.com/godwin/musical-alchemy, accesat la 18 septembrie 2018

Grant M.J. & Misch Imke, *The Musical Legacy of Karlheinz Stockhausen: Looking Back and Forward, Wolke Verlag, Hofheim, 2000,* www.wolke-verlag.de

Guerrieri, Matthew, *The cosmic legacy of Karlheinz Stockhausen,* Wolke Verlag, Hofheim Printed in Germany Typesetting, Simoncini Garamond, 2016

Gustus, Sandie, *Less incomplete,* Edit. O-Books, 2011, Winchester, Uk, Washington, USA

Interviu cu Petre Tutea, https://doxologia.ro, accesat la 1 ianuarie 2018

Kandinsky, Wassily, *On the spiritual in art, The Pyramid*, Guggenheim Foundation, N. Y City, Hilla Rebay Editor, 1946

Lachman, Garyn, "*Concerto for Magic and Mysticism: Esotericism and Western Music." The Quest* 90.4 (Iulie-August, 2002)

Noica, Constantin *Interpretarea la Phaidon,* p. 78, ebook, https://www.scribd.com/document/335353038/PLATON-Phaidros-Interpretare-pdf

Ouspensky, P. D., *Tertium Organum: The Third Canon of Thought, a Key to the Enigmas of the World*. Versiune în engleză, Nicholas Bessaraboff & Claude Bragdon, New York: Knopf, 1981

Plotin, *Enneade* VI, 7 (38) 31-32, Editura IRI, București, 2007

Pleșu, Andrei*, Despre îngeri*, București, Editura Humanitas, 2012

Moody, Raymond*, Viața de după viață,* Ed. Adevăr divin, Brașov, 2016

Schuon, Frithjof, *Despre unitatea transcendentă a religiilor,* București, Humanitas 1994

Tourniac, Jean*, Melchisedec sau tradiția primordială*, București, Editura Herald, 2009

Zohar, Cartea splendorii, Editura Herald, București 2015

Tibor, Gy., Ujlky, *Regresia Prananadi. Tehnica tibetană a iertării. Eliberarea prin reamintire,* Edit. Imprimeria de Vest, Oradea, 2013

Deepak Chopra, *The Future of God***,** *The future og Good,* interviu, https://www.youtube.com/watch?v=91RCukg5BGo, accesat la 20 octombrie 2018

Welles, Manon, Seraphita by Balzac: *A Swedebborgian Novel About the life of an Angel,* 11,11, 2015, http://aristocratsofthesoul.com/balzacs-seraphita-a-swedenborgian-novel-about-the-life-of-an-angel/, accesat la 03.11, 2018

Teoria Corzilor, http://www.fortasigratie.ro/realitati-contemporane/vidul-cuantic.htm, accesat la 23 octombrie 2018

Tablițele de smarald ale lui Toth/The Emerald Tablets of Thoth the Atlantean, http://www.crystalinks.com/emerald.html, accesat la 21 octombrie 2018

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Mihaela Vosganian

The cosmic conscience
A theme for artistic / musical reflection

Life in its *existence,* as a temporary form of *the making*, requires evolution and a *perpetuum mobile,* a transformation and a rebirth, a dinamic route of the cosmic conscience. This type of awareness of the evolution process is only available to humans, as they are embodied entities of the highest level of **self conscience,** that include *thinking, reason* and *imagination.* The human only can acces a high level of *cosmic conscience,* that can reflect an accurate understanding of *realities* or *subtle/hidden worlds dimensions,* connected to *cuantic void*, *cuantic mechanics* or *unified fields* theories.

If we agree the idea that through extatic experiences, as a result of meditation and prayer, we can put ourselves on the same levels with the *cosmic conscience,* awareness about the existence, *the making*, *inner evolution*, all these are themes that always concerned artists and all those who guided themselves towards themes of spiritual paths quests and of comunication with the world of symbols. Not only a few times this search for the *Graal*, a quest that many of the late and new composers have taken, implied inner experiences related to *spiritual rebirth*, defining a trans-subjective and over-sensory area of *trans personal* exploration.

As a contemporary artist myself, sharing the same quest for the union with the cosmic conscience level I strive for an artistic expression of a total art, sincretic and mystic in the same time, and in synergy with my own mission and spiritual evolution.

https://biblioteca-digitala.ro

Generarea, transformarea și declanșarea unor procese audio – vizuale cu ajutorul mediului electronic

Cătălin Crețu

PRETEXT (ARGUMENT)

Generarea, transformarea și declanșarea în timp real a unor procese audio – vizuale cu ajutorul mediului electronic au la bază, în general, algoritmi dedicați, creați cu ajutorul unor medii de programare specializate[1] și implementați prin medierea noilor tehnologii. Prezentul demers își propune să prezinte câteva modalități și posibilități de abordare creativă în cadrul unor astfel de procese, apelând exclusiv la tehnici utilizate în propria creație.

*GENERAREA unor procese audio – vizuale se referă la crearea în timp real a unor elemente structurale ale lucrării, ca urmare a formalizării conceptului artistic și a traducerii lui în limbaje de programare. În sfera muzicală acest fapt s-ar putea materializa în crearea de celule, motive sau secvențe muzicale ce pot fi apoi îmbinate sintactic, alcătuind, în funcție de complexitatea dorită, succesiuni sau suprapuneri de monodii, omofonii, polifonii, eterofonii sau texturi. Acestea vor fi "sunate" de instrumente virtuale sau sintetizatoare și redate prin intermediul difuzoarelor.

O serie de astfel de procese generative sau la baza miniaturilor din compozițiile *Piano Interactions I*[2] (∏I/2011) și

[1] precum mediul de programare MAX, dedicat dezvoltării unor proiecte interactive audio – vizuale; pentru mai multe detalii: http://cycling74.com/

[2] Lucrarea a fost concepută în cadrul Institutului de Studii Muzicale Doctorale Avansate (MIDAS) la Universitatea Națională de Muzică din București (2011 – 2012). Un amplu studiu se găsește în „Studii de sinteză" vol. 2, Editura UNMB 2012

https://biblioteca-digitala.ro

Piano Interactions II "Clopote și mecanisme" (∏II/2013), lucrări dedicate unor hiper-instrumente concepute special cu scopul de a înlesni implementarea unor tehnici de compoziție muzicală cu ajutorul noilor tehnologii.

Hiper-instrumentele realizate utilizează două surse sonore de naturi diferite: una acustică (pian) și una electronică (pian virtual, sampler[1]), unificarea celor două fiind făcută prin intermediul tehnologiei cu senzori[2] controlată de mediul de programare Max. Mediul electronic mai cuprinde un computer, placă de sunet, un microfon amplasat în interiorul pianului și un difuzor amplificat amplasat sub pian. Unii senzori sunt utilizați în ambele compoziții (cel de șoc, de distanță, de poziție, de flexiune, accelerometru, microfon), alții doar în *Piano Interactions I* (cel de lumină, de presiune), prin intermediul lor declanșându-se, transformându-se sau generându-se diverse tipuri de procese muzicale.

În miniatura *Ornament*s (∏ I) sunetul pianului este preluat prin microfon și analizat spectral de către mediul de programare, frecvența fundamentalei generând o ornamentație melodică în stil bartokian - la sampler - ce va gravita în jurul sunetului emis la pian, computerul alegând în mod aleator sensul (ascendent/descendent) și pasul melodic (secundă mică/mare).

Figura 2.3.1 prezintă schema algoritmului ce determină tipurile de mers admise, generând construcția melodică. Folosind un circuit cu trei obiecte *random 2* (ce generează aleator cifra 0 sau 1) se obţin, prin operațiile de scădere „-2" sau adunare „+1", patru posibilităţi: -2, -1, +1, +2, adică mers treptat ascendent sau descendent cu pas de secundă mică (1 st.) sau mare (2 st.), aşadar o melodică de tip bartokian cu

[1] *Kontakt 4* de la *Native Instruments*, sunetele folosite la Piano Interactions I fiind produse de către *Bardstown Audio*, pe baza pianului Bösendorfer Imperial Grand Model 290 și de către *Big Fish Audio Inc.,* pe baza pianului preparat special de John Cage pentru *Sonate și Interludii*, pentru Piano Interactions II

[2] sistem de senzori realizat de firma *Eowave,* ce cuprinde Eobody3 Sensorbox și un set de senzori; pentru mai multe detalii: http://www.eowave.com/eobodysensorsystems.php

https://biblioteca-digitala.ro

cromatisme întoarse. Intervalul generat este adăugat valorii conservate în obiectul „accum“, procesul fiind apoi reluat pe aceleași coordonate și cu noua valoare stocată, corespunzătoare notei curente a mersului melodic.

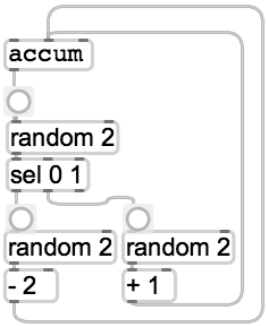


fig. 2.3.1

Ideea centrală a miniaturii *Wide breaths* (∏ I) este influențarea prin mișcarea corpului pianistului a tempoului și intensității unei înlănțuiri continue de acorduri minore alese în mod aleator de către computer, aflate în toate răsturnările posibile, în toate pozițiile și în toate registrele. Schema algoritmului este prezentată în figura 2.3.2.

Baza oricărui acord intonat de sampler este determinată de obiectul *random 84*. Computerul va alege un număr aflat în intervalul “0” - “83” și îi va adăuga “24” prin obiectul +, rezultatul fiind o valoare MIDI cuprinsă în intervalul “24” - “107”, corespunzător unui ambitus de șapte octave pe claviatura samplerului.

Al doilea sunet al acordului este apoi atașat prin adunarea cu “3” (terța mică, 3 semitonuri) și înmulțirea cu “7” (alegerea octavei), obiectul *% 84* (operatorul modulo 84) având rol de siguranță, în cazul în care suma finală depășește ambitusul samplerului. În acest caz, sunetul este mutat automat în registrul foarte grav cu ajutorul acestui operator care determină restul împărțirii unui număr cu “84”. Cel de al treilea sunet al acordului este generat similar, doar că lui i se adaugă inițial cifra “7”, corespunzătoare cvintei perfecte (distanță de șapte semitonuri față de nota inițială)

https://biblioteca-digitala.ro

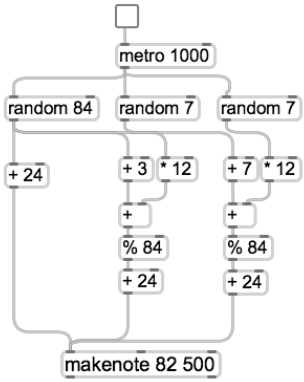


fig. 2.3.2

Un algoritm de generare a unor armonii spectrale poate fi construit pe baza schemei prezentate în fig. 2.3.3. Șirul de numere *0 12 19 24 28 31 34 36 38 40 42 43 44 46 47 48* reprezintă datele MIDI corespunzătoare unui model al primelor 16 armonice ale unui sunet, "1" reprezentând semitonul. Obiectul "random" generează un număr de la 0-15, adică una din 16 valori, mereu alta, iar obiectul *zl mth* alege al "n" lea element din listă conform instrucțiunii primite (în cazul nostru "3", adică al 4-lea element din listă). Dacă vom folosi mai mulți astfel de algoritmi în paralel, vom obține armonii spectrale aleatoare ce vor putea fi interpretate pe același canal MIDI, de către același instrument sau "orchestrate" pe canale MIDI diferite.

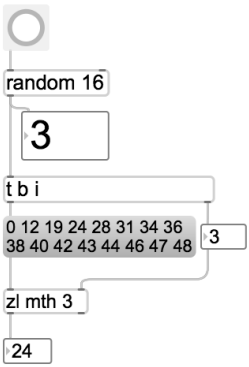


fig. 2.3.3

https://biblioteca-digitala.ro

E de consemnat în cazul algoritmilor descriși mai sus utilizarea cu generozitate a tehnicii aleatorismului controlat la nivel melodic, armonic sau de alegere a registrelor. Astfel, fiecare interpretare a respectivei lucrări va aparține unei clase de compoziții. Deși la nivel macrostructural nu există diferențe majore între versiunile finale, nici una dintre variantele generate nu va seamăna cu alta la nivel microstructural.

Astfel de procese muzicale precum cele descrise mai sus au nevoie să fie declanșate prin acțiuni de tip pornire/oprire (on/off) și transformate sau controlate prin modificări de tip continuu ale datelor generate. Mai jos vor fi prezentați astfel de algoritmi transfomaționali și declanșatori.

*TRANSFORMAREA în timp real a unor procese audio – vizuale se referă la modificarea, prin coordonate numerice, a unor parametri care controlează comportamentul algoritmilor ce stau la baza unor demersuri artistice.

În miniatura *Canon X* (∏ I) tempoul este modificat permanent prin intermediul senzorului de lumină, cel ce percepe și transformă variațiile exterioare în date numerice (între 0-127), 0 reprezentând luminozitate maximă, în timp de 127 e întunericul complet. Figura 2.3.4 prezintă schema algoritmului (ipostaza minimă și maximă), obiectul *scale* fiind cel ce transformă gradual valorile de intrare în milisecunde (între extremele 100 ms și 4000 ms) și le transmite obiectului care coordonează tempoul, *metro*.

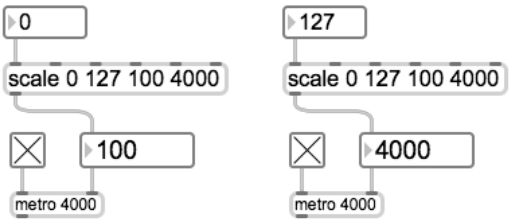


fig 2.3.4

https://biblioteca-digitala.ro

Acest tip de logică este utilizat și în alte miniaturi, valorile 0-127 fiind transferate controlului altor parametri precum înălțimea sau intensitatea sunetelor, în ultimul caz 0 fiind nuanța *piano* absolut în timp ce 127 este *forte* maxim, valori controlate, după caz, prin intermediul senzorului accelerometru, de flexiune sau cel de presiune.

În *Pendulum* (∏ II), samplerul emite două acorduri de trei cvinte perfecte suprapuse (0+7+14+21), baza fiecăruia fiind determinată – printr-un algoritm controlat de microfon – de nota MIDI cântată la pian (60 pe figura 2.3.5) și de cea simetrică față de sunetul “fa #-66” din octava centrală (72 pe figură). În cazul în care pianul cântă nota 66, cea cu care debutează dealtfel miniatura, cele două acorduri se suprapun perfect. Interpretul modifică, prin mișcarea mâinii deasupra senzorului de distanță (între valorile 30 și 73), intensitatea celor două acorduri (între 0 și 127), aflate în antifază dinamică, creând astfel un balans armonic continuu.

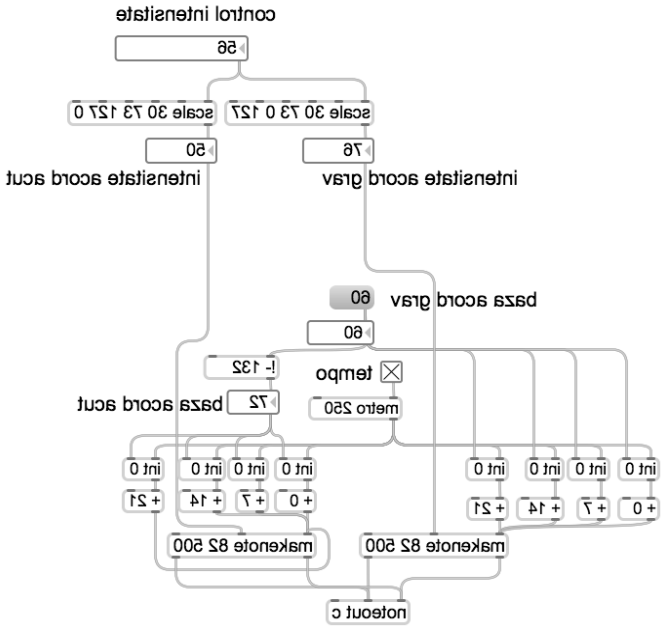


fig. 2.3.5

https://biblioteca-digitala.ro

Un alt tip de control transformațional l-am intergrat în compoziția *Restblick* pentru bayan și electronics (2019), ce cuprinde o bandă cu sunete preînregistrate și un algortim de spațializare în timp real realizat pe baza colecției de obiecte *Ambisonics*[1] (realizată la Institute for Computer Music and Sound Technology). Interpretarea live utilizează un sistem de patru boxe active independente, aflate în cele patru colțuri ale sălii. În cele din față se aude partea de electronics, în cele din spate bayanul live (în cazul emisiei live în nuanța piano).

Amplitudinea sunetelor generate în timp real de bayan (direct proporțională cu intensitatea generată de nuanțele din partitură și vizibilă în figura 2.3.6 pe ecran) determină deplasarea/spațializarea prin cele 4 boxe (vizibilă dinamic în partea dreaptă/jos), mai precis „împingerea" sunetului electronic înspre boxele din spate și – simetric – atragerea sunetului de bayan înspre cele din față (în cazul nuanțelor mari), în acest sens întreaga sală de concert devenind un larg burduf, un mediu dinamic de imersie electroacustică pentru spectatori.

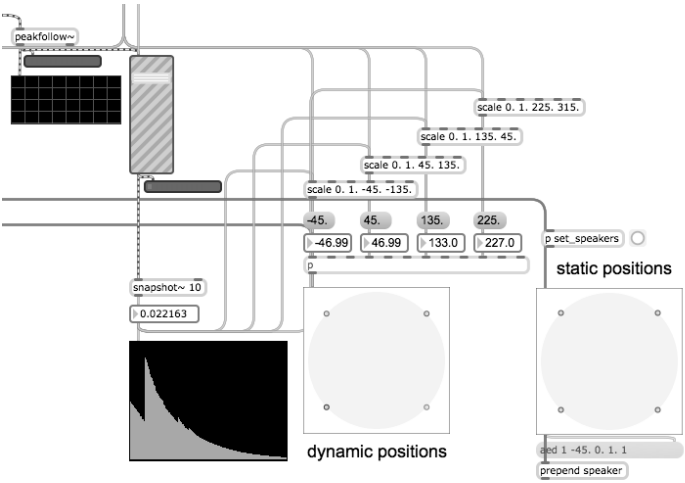


fig. 2.3.6

[1] https://www.zhdk.ch/en/researchproject/ambisonics-theorie-426376

https://biblioteca-digitala.ro

Pornind de la partitura compoziţiei algoritmice *The dark side of the XII* pentru disklavier, am transpus parametrii sonori într-un spaţiu vizual tridimensional[1]. Algoritmul transformațional controlează formatul dorit, compus din liste de câte trei elemente: numărul canalului MIDI, respectiv al vocii (de la 1 la 12), intensitatea (de la 0 la 127) şi înălțimea, respectiv valoarea MIDI corespunzătoare tastaturii disklavierului (de la 21 la 108).

Suprafaţă plană tridimensională – „pânza" pe care va fi pictată partitura – cuprinde 12 linii orizontale, fiecare corespunzătoare câte unei voci şi 88 linii verticale, conform numărului de taste a claviaturii disklavierului. La fiecare apăsare a unei taste „pânza" va fi „înţepată", înălţimea „amprentei" rezultate corespunzând valorii intensităţii sunetului, locul corespunzând poziţiei tastei (pe axa orizontală) şi vocii căreia îi aparţine (pe axa verticală). Toată informaţia este cuprinsă în listele anterior menţionate. Rezultatul final este o sculptură tridimensională, un „mulaj" al întregii partituri, o „imagine îngheţată" a lucrării (fig. 2.3.7).

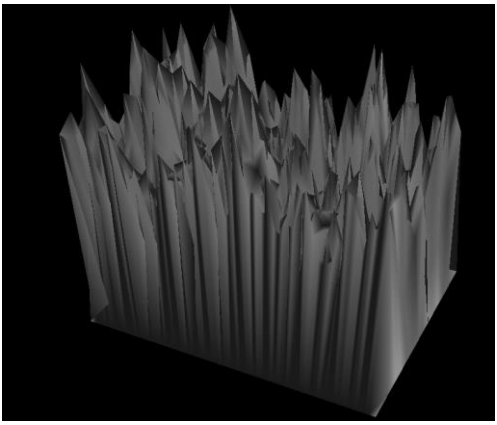


fig. 2.3.7

*DECLANȘAREA în timp real a unor procese audio – vizuale se referă la realizarea unor acțiuni de tip pornire/oprire

[1] o descriere detaliată a algoritmilor ce stau la baza compoziției se găsește în volumul *De la sunetul sinus la anatomia umbrei. Perspective tehnologice în muzica nouă*, Editura UNMB/Vellant, 2015

https://biblioteca-digitala.ro

(on/off). Acestea pot fi făcute în mod direct, prin acționarea unei clape, taste, senzor sau alt element fizic conectat la mediul electronic sau prin mici secvențe programate care comandă pornirea/oprirea unor procese muzicale atunci când sunt îndeplinite anumite condiții.

În miniatura *Tectonics* (∏ I), prin lovirea senzorului de șoc sunt generate, cu ajutorul samplerului, scări muzicale ascendente și descendente, sincrone/asincrone, ce alcătuiesc o textură sonoră la patru voci, aleatorismul controlat manifestându-se la nivel intervalic. Ambitusul melodiei e proporțional cu tăria loviturii, algoritmul generativ fiind asemănător celui descris în fig. 2.3.1.

În *Ostinato* (∏ II) senzorul de șoc generează, prin lovire, secvențe melodice aletoare de 10-16 sunete (vezi desenul înălțimilor din fig. 2.3.8), cu salturi melodice mici, în timp ce pianul are un acompaniament ostinat.

Partitura, în ambele cazuri, este asemănătoare uneia pentru pian și instrument de percuție.

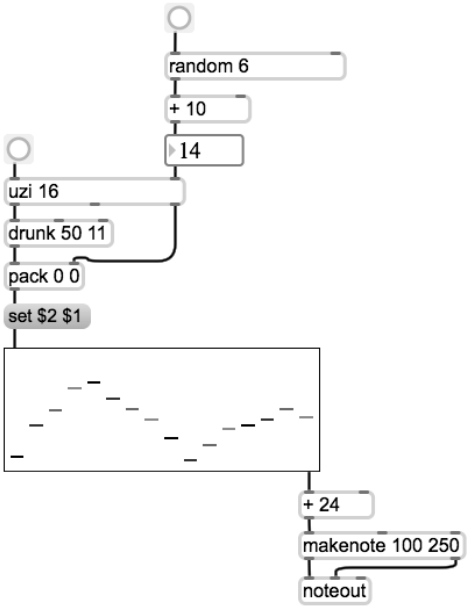


fig. 2.3.8

https://biblioteca-digitala.ro

Miniaturile *Fallboard music* (∏ I) și *Prepared Giampara* (∏ II) utilizează ca declanșator senzorul de poziție – lipit pe capacul închis al pianului – ce prin lovire în locurile indicate în partitură generează structuri muzicale diverse, de tip melodic, armonic sau hibrid.

Un mecanism automat declanșator de tip pornire/oprire am folosit în perfomance-ul *Do your music through my brain* (2018), unde undele cerebrale transmise printr-o cască EEG sunt traduse în flux sonor, mai precis controlează în timp real 25 de parametri ai unui sintetizator, toți pe baza algorimului descris în fig. 2.3.9. și realizat pe baza obiectului trend-report realizat la CNMAT/Berkeley[1]. Traiectoria fiecărui grafic EEG e preluată de câte un obiect trend-report, sensul ascendent (1) pornind procesul sonor în timp ce sensul descendent (-1) îl oprește.

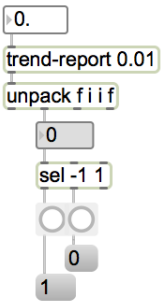


fig. 2.3.9

CONCLUZII

Tehnicile prezentate trasează un cadru flexibil, oferind posibilitatea abordării unor proiecte hibrid electroacustice ce pot îngloba noile tehnologii, prin aceasta putându-se dezvolta procese sonore imposibil de abordat în lumea pur acustică, cu ecori și în sfera vizuală, multimedia. Pornind de la modalitățile inedite de a genera muzica propuse, pot fi demarate demersuri din ce în ce mai complexe care să pună în valoare potențialul tehnologiei contemporane.

[1] http://www.cnmat.berkeley.edu/

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Cătălin Crețu

Generating, transforming and triggering audio-visual processes through electronic media

Generating, transforming and triggering an audio-visual process in real time in an electronic environment is based, usually, on dedicated algorithms, created with the support of specialized programming and implemented through the newest technologies. This initiative wants to present several ways and possibilities of how to approach, from a creative point of view, similar processes, with only the help of techniques I used in my own compositions.

https://biblioteca-digitala.ro

"GRĂDINI SONORE"
ESEURI

(II)[1]

Influenţe ale modernismului şi avangardei muzicale occidentale regăsite în creaţia lui Frank Zappa

Vlad-Cristian Ghinea

Cea de-a şaptea decadă a secolului XX a fost marcată de importante evenimente socio-culturale şi politice. Mişcarea Pentru Drepturile Civile din SUA, acutizarea tensiunilor în contextul Războiului Rece sau implicarea armatei SUA în Războiul din Vietnam au dat naştere la aşa-numita contracultură a anilor 1960, caracterizată de intense dezbateri politice şi de impresionante marşuri sociale. Totodată, fenomenul hippie s-a remarcat prin vestimentaţia inedită, experimentarea substanţelor psihedelice, dar şi prin cultivarea unui peisaj muzical propriu (evenimente reprezentative fiind *Summer of Love* din 1967 şi Festivalul *Woodstock* din 1969). Rock-ul constituie genul dominant al perioadei, de aici desprinzându-se numeroase subgenuri precum beat (*The Beatles*, *Gerry & The Pacemakers*, *The Searchers*), folk-rock (Bob Dylan, *The Animals*, *The Byrds* etc), blues-rock (Lonnie Mack, Jimi Hendrix, Janis Joplin etc.), progressive-rock (*Pink Floyd*, *The Who*, *The Grateful Dead* etc.) sau psychedelic-rock (The *Doors*, *Jefferson Airplane*, Jimi Hendrix etc.). În cadrul acestor subgenuri, muzicienii au întrebuinţat sonorităţi şi ritmuri

[1] Text prezentat în cadrul Simpozionului „Grădina Vorbelor" coordonat de muzicologul Vlad Văidean, ce a deschis ediția a 15-a a Festivalului Internațional de Muzică Contemporană MERIDIAN – „Grădini Sonore". Director artistic: Diana Rotaru

https://biblioteca-digitala.ro

provenite din alte genuri, cum ar fi jazz, muzică latino-americană, folk, blues ori muzică clasică. Una dintre formaţiile care a mizat pe astfel de îmbinări stilistice (de la jazz, blues, *doo-wop* şi până la avangardă muzicală occidentală) a fost *The Mothers of Invention*, al cărei lider a fost Frank Zappa.

Compozitor, chitarist şi vocalist, Zappa a început să manifeste un interes pentru muzică încă de pe băncile şcolii, fiind influenţat de curentele modernist şi de avangardă din Europa occidentală (Zappa a menţionat de multe ori numele lui Igor Stravinski şi Edgard Varèse drept cele mai importante influenţe ale stilului său), precum şi de muzica R&B. Alăturându-se, în 1964, trupei *The Soul Giants*, Frank Zappa le-a propus celorlalţi membri să interpreteze compoziţiile sale, în locul cover-urilor, iar din 1966 au adoptat denumirea *The Mothers of Invention*. În perioada 1966-1969, formaţia a lansat cinci albume, care constituie exemple de fuzionare a unor genuri ca rock, *doo-wop*, jazz, blues sau clasic. Alte trăsături importante ale acestor discuri sunt satira şi parodia (vizate erau societatea şi fenomenul *hippie*), regăsite atât în versuri, muzică, precum şi în design-ul copertelor de album (de exemplu, coperta albumului *We're Only in It for The Money*, din 1968, reprezintă o parodie la adresa celei de pe albumul *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, lansat de *The Beatles* în 1967). Tot în această perioadă, Zappa a lansat două albume solo (*Lumpy Gravy*, din 1967; *Hot Rats*, din 1969), primul întrebuinţând aparatul orchestral, iar celălalt îmbrăţişând sonorităţi de jazz.

După destrămarea trupei, în 1969, Zappa a continuat să susţină turnee alături de colegi din *The Mothers of Invention*, folosind, de cele mai multe ori, denumirea *The Mothers*. În 1970, Zappa a colaborat cu dirijorul Zubin Mehta şi Los Angeles Philharmonic la realizarea unui concert simfonic la care se adăuga un ansamblu rock. Material muzical din acest proiect a fost folosit apoi pentru coloana sonoră a filmului *200 Motels*[1]

[1] În articolul „Film: Frank Zappa's Surrealist '200 Motels' ", publicat de către Vincent Canby în *New York Times*, pe 11 noiembrie 1971, filmul era numit „un documentar suprarealist"

https://biblioteca-digitala.ro

(scris de Zappa şi Tony Palmer, în 1971), cu participarea London Philharmonic Orchestra. Unele albumele lansate în anii ’70 şi ’80 (*Zoot Allures*, 1976; *Joe’s Garage*, 1979; *Tinsel Town Rebellion*, *You Are What You Is*, 1981 etc.) se remarcă prin includerea materialelor înregistrate în timpul concertelor, editate ulterior în studio de Zappa, precum şi prin utilizarea tehnicilor de tip *musique concrète* (de altfel, Zappa lucra cu banda magnetică încă de la sfârşitul anilor ’60, aplicând procedeul xenocroniei). După *200 Motels*, Frank Zappa a mai compus sau rearanjat material muzical pentru ansamblu orchestral în perioada 1979-1992 (*Orchestral Favourites*, 1979; *London Symphony Orchestra*, *Vol. I* în 1983 şi *Vol. II* în 1987; *Boulez Conducts Zappa: The Perfect Stranger*, 1984; *The Yellow Shark*, 1993).

Pentru a evidenţia influenţele modernismului şi avangardei muzicale occidentale regăsite în creaţia lui Frank Zappa, mă voi referi mai detaliat la albumul *Lumpy Gravy* (1968) şi la baletul *Sinister Footwear* (1984).

Din a doua jumătate a anilor ’60, trupe şi muzicieni rock (printre care *The Beatles*, Jimi Hendrix sau *The Beach Boys*) au început să experimenteze cu elemente ale avangardei muzicale europene (operarea benzii magnetice, sonorităţi electronice, efecte de feedback etc.) şi să parafrazeze lucrări din zona muzicii clasice. La rândul său, Frank Zappa a explorat asemenea tehnici în primele albume lansate de *The Mothers of Invention*, unde anumite piese poartă amprenta unor compozitori precum Arnold Schönberg (*Sprechstimme* în *It Can’t Happen Here* din albumul *Freak Out!*), Igor Stravinski (*Sărbătoarea primăverii* şi *Pasărea de foc* în *Amnesia Vivace*, din albumul *Absolutely Free*) sau Karlheinz Stockhausen (compoziţie electronică în *Nasal Retentive Calliope Music*, din albumul *We’re Only in It for The Money*)[1].

Mai departe, strădaniile lui Zappa de a fuziona muzica rock cu cea clasică contemporană capătă noi forme

[1] James Borders, „Form and the Concept Album: Aspects of Modernism in Frank Zappa’s Early Releases”, în *Perspectives of New Music*, Vol. 39, Nr. 1, 2001, pp. 121-125

https://biblioteca-digitala.ro

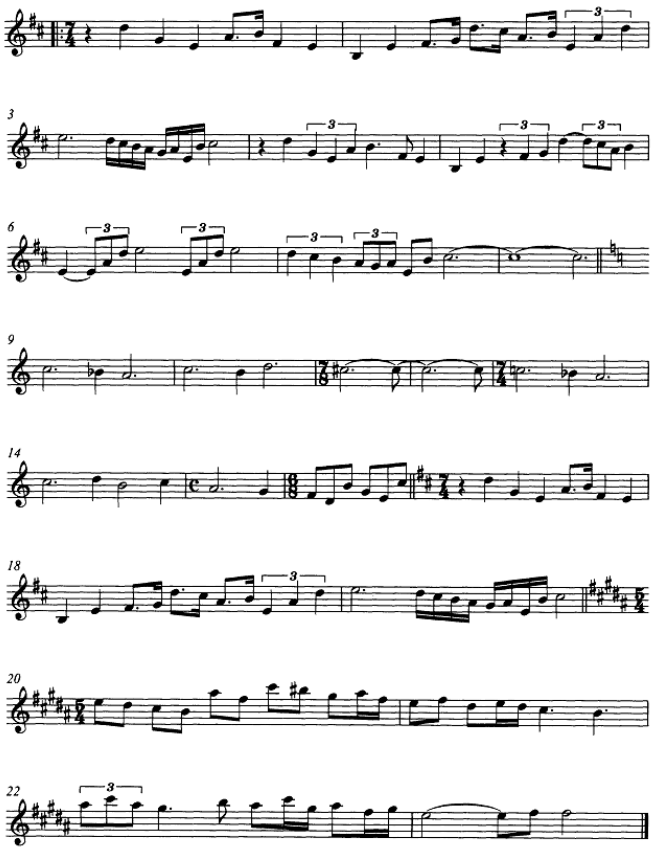
orchestrale în primul său album solo: *Lumpy Gravy* (1968). În acest scop, unei orchestre de 51 de instrumentişti (pe care muzicianul american a denumit-o *Abnuceals Emuukha Electric Symphony Orchestra*) i s-au adăugat ulterior conversaţiile purtate în corpul unui pian cu pedala de *sostenuto* apăsată. Acest album a fost şi o ocazie pentru Zappa de a realiza o muncă intensă de editare în studio (pricinuită în mare parte de calitatea slabă a materialelor de înregistrare utilizate iniţial).

Dintre cele două părţi ale albumului, prima (*Part One*) ilustrează cel mai evident îmbinarea dintre muzică rock şi muzică contemporană, pornind de la nivelul formei. Alcătuirea de tip rondo surprinde refrenul ca al doilea element (A B_1 C B_2 D B_3 + coda)[1], asemenea structurării strofă-refren din muzica pop, cu diferenţa că suferă variaţii însemnate de la o ipostază la alta. Relevând o „afinitate pentru numere de pop şi light-jazz"[2], tema rondoului (exemplul 1) pune accentul pe melodia asimetrică, acompaniată acordic în stil rock, rezultând o desfăşurare poliritmică ce duce cu gândul la *Târgul de la Şrovetide* din *Petruşka* de Stravinski[3], apoi tema se încheie abrupt prin accelerarea benzii magnetice. A doua ipostază a refrenului implică un ansamblu instrumental mai extins (corzi, suflători de lemn, marimbă, tobă mică; accelerat electronic pe alocuri), în care acompaniamentul evoluează de la unul de tip *doo-wop* (cu paralelisme acordice) la parafrazări stravinskiene din *Petruşka*. Însă ultimul refren suferă modificări majore datorită multiplelor tehnici de operare a benzii magnetice: accelerarea fragmentelor tematice şi redarea acestora de la coadă la cap. Diferite între ele ca organizare şi aspect, cupletele întrebuinţează text vorbit, colaje de bandă, precum şi aluzii la viaţa muzicală contemporană, incluzând diverse stiluri de muzică pop (*surf music* sau *hot jazz*) sau sonorităţi din Stravinski (*Petruşka*), Edgard Varèse (*Déserts*, *Hyperprism*) şi Anton Webern (*Variaţiuni pentru orchestră, op. 30*). *Lumpy Gravy* a inaugurat, la nivelul formei, o direcţie pe care Zappa o

[1] Borders, p. 128
[2] Borders, p. 128
[3] Borders, p. 134

https://biblioteca-digitala.ro

va dezvolta în *Uncle Meat* şi *Burnt Weeney Sandwich*, lansate cu *The Mothers of Invention*.

Prima jumătate a secolului XX a adus schimbări radicale la nivelul limbajului muzical (atonalism, serialism dodecafonic etc.), dar şi în ceea ce priveşte orchestraţia. Preocupaţi în mod deosebit de acest subiect, compozitorii promovaţi de *Societatea de interpretări muzicale private* (înfiinţată de Arnold Schönberg) au urmărit obţinerea unor texturi orchestrale lipsite de efecte

Frank Zappa, *Lumpy Gravy Part One*,
tema rondoului, măs. 1-23, preluat din J. Borders, p. 129

https://biblioteca-digitala.ro

senzoriale, care până atunci umbreau adevăratele realizări contrapunctice şi arhitecturale din lucrările romanticilor[1]. Pe de altă parte, numeroase combinaţii timbrale inedite se regăsesc în opusurile stravinskiene. Influenţat de aceste abordări, Frank Zappa „a manifestat o evidentă lipsă de interes în orchestraţie, cel puţin dacă definim orchestraţia ca urmărirea instituţionalizată a unui sunet «ideal», coloristic, practic, în întregime individual sau plăcut estetic"[2]. Mai exact, Zappa respinge tradiţiile de orchestraţie provenite din clasicism şi romantism. Totodată, dublajele (la octavă sau unison) ilustrează un contur neregulat, straniu, chiar şi atunci când Zappa optează pentru texturi timbrale omogene.

Toate aceste practici componistice (Arved Ashby le-a denumit „anti-orchestraţie", respectiv „anti-dublare"[3]) s-au concretizat în baletul *Sinister Footwear* (1984), alcătuit din material muzical preexistent (transcripţii de pe albumele *You are What You Is*, *Them or Us* sau din concerte live) sau nou. Cu o coregrafie ce a presupus apariţia pe scenă a unor păpuşi uriaşe, lucrarea (în trei mişcări) a fost interpretată de Berkley Symphony Orchestra (sub bagheta lui Kent Nagano), fiind o parte din programul intitulat *A Zappa Affair*.

În *Sinister Footwear 1*, Zappa opune mai multe perechi timbrale distincte (clopoţei şi chitară electrică; clopote, marimbă, vibrafon, pian; saxofon şi harpă), unde aplică dublări neobişnuite care întăresc individualităţile, în loc să le diminueze[4]. Caracteristică a melodicii întrebuinţate de Zappa, dificultatea interpretării în ansamblu porneşte de la o complexă ritmică asimetrică, lucru sugerat de compozitor (cu umorul carcateristic) atunci când se referea la „ideea de mai multe instrumente, toate încercând cu disperare să cânte aceeaşi linie

[1] Arved Ashby, „Frank Zappa and the Anti-Fetishist Orchestra", în *The Musical Quarterly*, Vol. 83, Nr. 4, Oxford University Press, 1999, pp. 563-564
[2] Arved Ashby, p. 570
[3] Arved Ashby, pp. 570 şi 577
[4] Arved Ashby, p. 570

https://biblioteca-digitala.ro

melodică"[1]. Prin contrast, imitând totodată şi stilul din *Holiday for Strings* (1943) de David Rose, un moment din *Sinister Footwear 2* înfăţişează ritmuri simplificate, unde melodia dublează în cadrul aceleiaşi familii de instrumente (viorile), concomitent cu o melodie parteneră aflată la secundă şi terţă inferioară (chitară electrică şi violoncel, respectiv violă). Asemenea versiunii pentru orchestră a *Envelopes* (1983), Frank Zappa a orchestrat *Sinister Footwear 3* ghidându-se mai mult după scriitura pentru chitară, decât după tehnicile convenţionale. Înregistrat într-un concert din 1978, un solo de chitară, denumit *Persona non grata*, a fost transcris de către chitaristul Steve Vai, iar Zappa l-a atribuit (aproape cu fidelitate) unor alte instrumente în orchestraţia din *Sinister Footwear 3*[2]. Dificultatea ritmică a soloului original, transpus în context orchestral, impune o perioadă lungă de studiu a acestei părţi din lucrare, mai ales dacă se doreşte obţinerea unor efecte timbrale cât mai fidele[3].

De-a lungul carierei sale, Frank Zappa a încercat, nu de puţine ori, să-şi apropie ascultătorii de sonorităţile şi de procedeele provenite din sfera modernismului sau avangardei europene[4]. Deşi a îndemnat la analizarea înregistrărilor sale, Zappa a rămas dezamăgit de lipsa de percepţie a fanilor[5], care nu au înţeles pe deplin lucrările sale[6]. Însă influenţele din

---

[1] John Dalton, „Frank Zappa, Part II", *Guitar*, 1979: 24

[2] Pentru partitura acestui fragment, vezi Arved Ashby, op. cit., p. 585

[3] Arved Ashby, p. 586

[4] Referindu-se la albumul *Cruising With Ruben And The Jets* (1968), Zappa explica: „Am conceput albumul asemenea compoziţiilor din perioada neoclasică a lui Stravinski. Dacă el a putut să preia formele şi clişeele erei clasice şi să le pervertească, de ce să nu fac la fel pentru regulile şi reglementările care s-au aplicat *doo-wop*-ului în anii '50?" (Frank Zappa şi Peter Occhiogrosso, *The Real Frank Zappa Book*, Poseidon Press, 1989, p.88)

[5] Borders, p. 136

[6] „Lucrurile acestea sunt construite cu atât de multă grijă, încât mi se frânge inima atunci când oamenii nu le pătrund şi nu văd toate nivelurile pe care le-am pus acolo." (Joseph Machlis şi Kristine Forney, *The Enjoyment of Music*, 7th ed., New York, Norton, 1995, p. 547

https://biblioteca-digitala.ro

partea unor compozitori precum Stravinski sau Varèse sunt evidente, remarcându-se o evoluţie ce porneşte de la citate muzicale şi ajunge până la parafrazări subtile. Asemenea altor muzicieni contemporani, Zappa a îmbinat diverse idiomuri (atonal, serial, tonal) şi genuri muzicale (clasic, rock, *doo-wop* etc.), pe care le-a organizat uneori în cadrul unor forme clasice (rondo variaţional în *Lumpy Gravy*[1]). De asemenea, orchestraţia constituie un parametru important, unde se observă o vădită intenţie de a demonta convenţiile orchestrale prin instrumentaţie şi efecte. Totuşi, nu trebuie scăpat din vedere aspectul satiric (caracteristic creaţiei lui Frank Zappa), prin care muzica şi versurile comentează împreună (cu mai multă sau mai puţină subtilitate) lumea în care trăieşte compozitorul, cu toate probleme şi conflictele ei.

Bibliografie

Ashby, Arved: „Frank Zappa and the Anti-Fetishist Orchestra", în *The Musical Quarterly*, Vol. 83, Nr. 4, Oxford University Press, 1999

Borders, James: „Form and the Concept Album: Aspects of Modernism in Frank Zappa's Early Releases", în *Perspectives of New Music*, Vol. 39, Nr. 1, 2001

Canby, Vincent: „Film: Frank Zappa's Surrealist '200 Motels' ", în *New York Times*, 11 noiembrie 1971

Dalton, John: „Frank Zappa, Part II", *Guitar*, 1979: 24

Machlis, Joseph şi Forney, Kristine: *The Enjoyment of Music*, 7th ed., New York, Norton, 1995

Zappa, Frank şi Occhiogrosso, Peter: *The Real Frank Zappa Book*, Poseidon Press, 1989

[1] James Borders, p. 126: „[...] este organizat conform principiilor de repetiţie şi variaţiune împrumutate din lucrările lui Stravinski"

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Vlad-Cristian Ghinea

Influences of modernism and western music avangarde in the works of Frank Zappa

Along his entire musical carreer, Frank Zappa has searched for ways to fusion rock or pop genres with the classical contemporary music. Regardless if we mention the albums he released with the band *The Mothers of Invention* or his solo projects, Zappa used elements of modernism or western music avangarde. He mentioned names like Igor Stravinski or Edgar Varèse as the most important influence for his style. This article follows traits of these influences and their conversion into two of Zappa's works: the *Lumpy Gravy* album in 1968 and *Sinister Footwear* balet in 1984. In these two, the fusion of various elements takes place on all musical coordinates (form, melody, harmony, rythm, timbre, etc.), including usage of magnetic tape operational techniqes in *Lumpy Gravy.* Beyond these creative endeavors, satire (of people, musical styles, society) is also an essential feature of all of Zappa's works and a certain element of his personal style.

https://biblioteca-digitala.ro

ETNOMUZICOLOGIE

Ce ne dezvăluie pe plan muzical-constructiv un violoncel „bătut” făcut în atelierele de tâmplărie din mediul rural

Ovidiu Papană

Organologia este o disciplină complexă. Pentru a putea cuprinde întreaga sa sferă de activitate, ea apelează la o serie de terminologii și formulări întâlnite în cadrul unor domenii de lucru distincte, care se subordonează laturii estetice sau fac parte din grupul științelor exacte. Principalele discipline aflate într-un raport complementar cu organologia sunt: interpretarea muzicală, teoria muzicii, acustica muzicală și nu în ultimul rând, fizico-mecanica.

Domeniul de cercetare al organologiei este bine diferențiat. El cuprinde toate informațiile care alcătuiesc însușirile unui instrument muzical: categorii de instrumente, calități sonore, repertoriu muzical specific pentru fiecare instrument, evoluția tipologică înfăptuită în timp a modelelor originare de instrumente, diferențieri și particularități întâlnite la instrumentele tradiționale construite în mediul rural (construcția lor individualizată) etc. Datorită acestui fapt, în cazul studiilor organologice, trebuie să ținem cont de două abordări distincte întâlnite în cadrul cercetărilor punctuale, abordări care se justifică reciproc: instrumentul muzical – luat ca „obiect concret” și „produsul sonor” al instrumentului, care rezultă din utilizarea sa în scop artistic.

https://biblioteca-digitala.ro

De-a lungul timpului, latura constructivă a instrumentelor muzicale a fost oarecum neglijată de studiile organologice, în majoritatea cazurilor, subiectele puse în discuție se refereau doar aspectele întâlnite pe plan muzical-interpretativ. Această abordare făcută într-un mod restrictiv și destul de lacunar omitea faptul că latura sonoră a instrumentului muzical, calitățile sale definitorii sunt determinate strict de procesul constructiv.

Un instrument muzical este conceput special pentru a produce sonorități deosebite folosite în activitățile de ordin estetic. El este un produs material care completează în mod salutar posibilitățile umane destul de reduse legate de obținerea unor surse sonore. În acest sens, ființa umană (cu dotarea sa fizico-biologică) are capacități limitate de a produce diverse sonorități pe cale naturală, în raport cu demersul său mult mai complex ancorat în domeniul subtil al limbajului artistic.

În afară de rolul său important în viața noastră afectivă (dacă îl privim dintr-un alt plan) un instrument muzical, prin existența sa fizică, este un obiect „mator" cu valențe depozitare deosebite. El poate fi considerat o bază certă de date palpabile care rămâne păstrată în timp. Practic, sub aspect diacronic, această „lume" a instrumentelor muzicale ne prezintă (gradual) evoluția conceptuală a unor obiecte construite pentru a avea, în mod predominant, o destinație estetico-muzicală.

În familia instrumentelor muzicale, violoncelul „bătut" (cu bățul), cu denumirile sale locale de „bandă" (în Banat) sau „tobă țărănească" (în Transilvania) este un instrument muzical *unic* prin modul în care a fost realizat sub aspect fizico-acustic. Conceptual, acest instrument întâlnit în etnomuzicologia românească se încadrează în două categorii distincte de instrumente muzicale: cordofone lovite (de tipul țambalului) și membranofone (cu rol de percuție), în care „membrana" este placa superioară de rezonanță a instrumentului.

Pe plan interpretativ, violoncelul „bătut" folosește principiul vibrațiilor coardelor, dar se comportă muzical și ca o tobă acordată, emițând diverse sonorități particularizate – un melanj de zgomot-sunet. La violoncelul „bătut", această nouă modalitate de execuție conferă funcției ritmice inițiale o valență

https://biblioteca-digitala.ro

intonațională precisă, prin punerea concomitentă în vibrație a coardelor. În funcție de zona folclorică din mediul rural sau de cunoștințele muzicale ale executantului, în cadrul interpretărilor artistice, violoncelul „bătut" este conceput pentru a emite, după caz, unul sau două sunete compatibile cu sistemul sonor folosit de instrumentele solistice sau chiar un conglomerat sonor nedefinit. Uneori, acest instrument deturnat de la funcția sa muzicală inițială este folosit doar pentru a produce zgomote penetrante însoțitoare, sonorități generate de lovitul violent al coardelor de limba instrumentului.

În plan conceptual-muzical violoncelul bătut poate fi catalogat (și) ca un instrument decăzut. Construcția sa este obținută prin copierea primitivă și destul de aleatorică a violoncelului clasic. Sub aspect interpretativ însă, utilizarea sa se deosebește total de toate formele de interpretare ale instrumentelor folosite în practica muzicală. Violoncelul bătut este un instrument greu de definit. Creat în mod voluntar sau involuntar, acest hibrid constructiv emite unele sonorități bine particularizate. Sub aspect interpretativ, cântatul la violoncelul „bătut" generează o susținere metrică sau poliritmică prin emisia unei pedale. Această sonoritate poate relaționa sau nu (în planul compatibilităților sonore) cu frecvențele muzicale ale discursului solistic. Punerea în vibrație a coardelor se face prin lovirea lor simultană cu bățul. La forma de cântat din muzica tradițională, acest procedeu interpretativ este folosit în alternanță cu ciupirea primei coarde, ciupire făcută cu degetele sau cu un plectru rudimentar confecționat din lemn (denumit „piscălău" sau „scobălău").

Prestația muzicală a violoncelului bătut poate fi compatibilă mai mult sau mai puțin cu sistemul sonor folosit în cadrul discursului muzical al instrumentului solistic. În funcție de calitatea/pregătirea artistică a interpreților, la acest instrument, execuțiile muzicale cu rol de acompaniament pot fi de trei feluri:

- cântatul cu o pedală ritmică (poliritmică), la care coardele sunt acordate în mod relațional cu tonalitatea sau cu organizarea modală utilizată în cadrul liniei melodice;

https://biblioteca-digitala.ro

- cântatul cu un conglomerat sonor, în care acordajul este aleatoric;
- execuția sonoră făcută cu zgomote penetrante, generate de plescăitul coardelor lovite de limba instrumentului.

Datorită multiplelor relaționări muzicale apărute în plan vertical, între sonoritățile violoncelului „bătut" și șirul de sunete melodice ale instrumentului solistic se stabilesc diverse alcătuiri muzicale. Astfel, acompaniamentul melodiilor solistice poate fi realizat prin relații sonore: predominant-consonante, de disonanță sau chiar prin însoțiri de zgomote care sunt sincronizate ritmic cu discursul muzical.

În cazul folosirii unei pedale unice care conție un sunet sau două sunete, construcția muzicală a melodiilor solistice este supusă unor restricții de factură intonațională. Componenta sonoră a liniei melodice *trebuie să fie în concordanță cu pedala* (care se impune autoritar asupra discursului muzical ca un centru gravitațional sonor). Practic, linia melodică este subjugată de raportul vertical consonant, stabilit continuu între sunetele pedalei și discursul muzical solistic. Drept rezultat, desfășurarea sonoră simultană a liniei melodice cu pedala violoncelului „bătut" (susținerea ritmico-muzicală) trebuie să aibă pe plan vertical un număr mare de relaționări consonante. Melodia utilizează în mod preponderent componentele muzical-acustice care se regăsesc în rezonanța sonoră a unui sunet fundamental. Pedala violoncelului are în componența sa sonoră, în mod obligatoriu, acest sunet fundamental.

La cântatul în care pedala ritmico-melodică este compusă dintr-un conglomerat sonor cu un acordaj aleatoric această restricție sonoră nu mai este valabilă. Aceeași situație este întâlnită și la susținerea muzicală făcută cu zgomotele violente generate de plescăitul coardelor lovite. În acest caz, violoncelul „bătut"se comportă ca o tobă neacordată.

Utilizarea viabilă a violoncelului bătut în cadrul muzicii tradiționale din mediul rural a fost întâlnită în mod preponderent într-o perioadă de aproximativ o sută de ani, la confluența a

https://biblioteca-digitala.ro

două secole: cu aproximație la sfârșitul secolului al XIX-lea și în prima jumătate a secolului al XX-lea. Aria de răspândire a acestui mod inedit de execuție muzicală se întindea din Centrul și Sud-vestul Transilvaniei până în Banatul de Câmpie – județele: Arad și Timiș.

Violoncelul tradițional utilizat în manifestările culturii orale a fost construit doar ocazional în atelierele de tâmplărie din zona satelor. În acest mediu social, meșterii tâmplari erau specializați în mod prioritar pentru a produce diverse obiecte utilitare din lemn folosite în gospodăriile țărănești (mobilă tradițională, unelte cu destinație agricolă, mici ustensile casnice folosite în viața de zi cu zi etc). În momentul în care tâmplarii din zona rurală acceptau să construiască unele instrumente muzicale, ei nu aveau pregătirea necesară pentru construcția unor obiecte de acest fel și nu erau familiarizați cu tehnologiile de fabricație de factură industrială folosite în spațiul vest-european. Aceste persoane nu cunoșteau nici cele mai elementare noțiuni muzicale sau de acustică muzicală. În condițiile respective, toate instrumentele cu destinație muzicală erau construite intuitiv, prin copierea vizuală a unui instrument clasic sau a unui instrument tradițional care s-a dovedit a fi bine apreciat sub aspect sonor în mediul muzicanților specializați.

Construcția particularizată (artizanală) a violoncelului bătut este ancorată într-un spațiu de timp destul de limitat. Ea a început la sfârșitul secolului al XIX-lea, având la bază unele cauze de ordin material. În secolul al XX-lea, instrumentele prelucrate manual în atelierele de tâmplărie din mediul rural au devenit tot mai rare. În perioada interbelică odată cu penetrarea în spațiul românesc a instrumentelor cordofone de tip industrial (mult mai ieftine și destul de performante), în practica interpretativă tradițională care folosea procedeul de cântat al violoncelului „bătut” erau folosite cu precădere instrumentele comercializate de magazinele muzicale din mediul urban. Construcțiile individuale sporadice din zona rurală ale acestui instrument au mai fost întâlnite doar ocazional (în zona de interferență culturală româno-maghiară – județele Harghita,

https://biblioteca-digitala.ro

Covasna, cu o populație mixtă parțial enclavizată, care a facilitat păstrarea în timp a modelului său constructiv primar).

O consecință a modului tipic în care a fost stabilită folosirea și construcția distinctă a violoncelului „bătut" era legată de faptul că în muzica folclorică românească, maniera de utilizare interpretativă a violoncelului clasic (specifică muzicii occidentale) nu era compatibilă cu cântatul întâlnit în manifestările artistice ale culturii noastre orele. Muzica tradițională românească se manifestă printr-o formă de cântat destul de simplă: o desfășurare monodică, acompaniată destul de sumar. În aceste condiții, prestația inițială a violoncelului clasic nu își găsea rostul.

La baza construcției individualizate a violoncelului „bătut" stă modelul violoncelului clasic. În muzica tradițională din spațiu geografic românesc (în perioada amintită) cererea legată de instrumentele cordofone din familia viorii era destul de mare, dar situația financiară a interpreților tradiționali nu oferea șansa achiziționării unor astfel de instrumente provenite din spațiul Europei occidentale. În acest caz, s-a apelat la construcția unor copii de instrumente (realizate pe plan local), conceperea lor fiind făcută însă într-un mod parțial diferit, prin folosirea unor idei și procedee constructive manuale simpliste (de tip rural). În plan social, violoncelul „bătut" este un substitut constructiv apărut *și* sub influența legilor „pieții muzicale" românești. Calitățile sale sonore erau destul de bune în raport cu prețul său „autohton". În același timp, el era mult mai ușor de procurat în zona rurală.

Tehnicile de lucru utilizate la construirea instrumentelor muzicale de tip tradițional erau cele întâlnite în mod curent în atelierele din mediul sătesc, aceste tehnici fiind folosite la realizarea diverselor produse gospodărești din lemn. Meșterii tâmplari ai satelor nu cunoșteau detaliile legate de procesul de elaborare al instrumentelor clasice din familia viorii, replicile lor fiind un compromis constructiv local.

O caracteristică importantă legată de utilizarea muzicală a violoncelului „bătut" era strâns legată de modul în care au fost acceptate (și utilizate) sonoritățile muzicale în muzica

https://biblioteca-digitala.ro

tradițională românească. În cadrul manifestărilor culturale din mediul rural, timbrul sonor al instrumentelor era neglijat total, principala caracteristică muzicală luată în seamă de interpreții și constructorii instrumentelor muzicale fiind volumul sonor. În acest sens, la construcția propriu-zisă a instrumentelor tradiționale se ținea cont în primul rând de randamentul/intensitatea emisiei muzicale.

Se pare că, la începutul utilizării violoncelului în muzica tradițională românească, arcușul instrumentului, fiind practic inutilizabil în cadrul interpretărilor muzicale autohtone, a fost folosit în mod preponderent pentru lovirea coardelor. Drept consecință, în formele de interpretare muzicală tradițională, el a fost înlocuit cu un băț.

Principalele caracteristici constructive ale violoncelelor de construcție artizanală sunt următoarele:

- copierea instrumentelor era făcută intuitiv, pe baza studierii vizuale a unui instrument clasic originar sau a unui instrument tradițional autohton;
- la construcție sunt folosite dotările primare ale atelierelor individuale de tâmplărie;
- nu sunt întâlnite decât parțial procedeele de lucru utilizate în practica industrială;
- tehnicile de lucru sunt cele individual-locale, ele fiind adaptate la cerințele obiectului prelucrat;
- forma violoncelului „bătut” sintetizează în mod reducționist forma violoncelului de tip clasic;
- instrumentul construit pe plan local seamănă mai mult sau mai puțin cu modelul originar;
- violoncelul „bătut” are în principiu aceleași componente constructive ca și violoncelul de tip clasic (mai puțin arcușul și popicul);
- violoncelul „bătut” nu are popic, deoarece prin lovirea violentă a coardelor cu bățul s-ar deteriora rapid placa superioară de rezonanță (placa din față) a instrumentului;
- sub aspect constructiv-muzical, violoncelul „bătut” este conceput cu trei sau patru coarde acordate într-un mod divers;

https://biblioteca-digitala.ro

- călușul violoncelului „bătut” are o formă simplificată, el fiind prelucrat în mod grosier;
- pentru lovirea simultană cu bățul a tuturor coardelor, partea superioară a călușului nu are forma sa curbată întâlnită la violoncelul clasic, această parte terminală fiind secționată în linie dreaptă;
- dimensiunile violoncelelor tradiționale nu sunt stabilite precis, ele țin cont *și de* dimensiunile pe care le au materialele primare folosite la construcția instrumentelor;
- cutiile de rezonanță ale instrumentelor au caracteristici sonore variabile;
- lemnul folosit pentru construcția instrumentelor era deseori diferit de cel utilizat la construcția instrumentelor clasice; pentru corp era folosit lemnul de: tei, salcie, plop, fag, frasin, paltin etc;
- placa de rezonanță (fața) instrumentelor era prelucrată din lemn de brad;
- nu era cunoscut modul particularizat de utilizare muzicală a lemnului (densitatea fibrelor lemnoase, modul de dispunere al acestora în cadrul plăcilor rezonatoare, grosimile secțiunilor utilizate la piesele componente, volumul cutiilor rezonatoare etc.);
- la construirea instrumentelor se ținea cont *și* de faptul că, în cazul lor, a fost deturnată forma de execuție muzicală inițială, noul produs autohton cu destinație artistică fiind construit pentru un alt mod de interpretare – în plan acustic, violoncelul „bătut” este un fel de tobă acordată;
- instrumentul era prevăzut prin construcție cu trei sau patru coarde, acordajul lor fiind diferit în funcție de zona folclorică în care era utilizat (două sunete acordate în raport de cvintă, cvartă, sau conglomerate sonore acordate mai mult sau mai puțin aleatoric).
- faptul că tâmplarii autohtoni nu cunoșteau felul în care erau prelucrate eclisele instrumentului clasic a determinat folosirea a două substitute constructive de tip local: corpul instrumentului sculptat manual dintr-o singură bucată de lemn (corp monobloc fără eclise) sau în cazul construcțiilor

https://biblioteca-digitala.ro

cu eclise, utilizarea unor mici plăci de lemn, lipite una de alta, asamblarea lor imitând traseul ecliselor originare.

La violoncelul „bătut", absența popicului schimbă în mod substanțial caracteristicile acustice ale cavității rezonatoare. În momentul lovirii coardelor cu bățul, efectul fizic al acestei loviri este transmis prin căluș plăcii superioare de rezonanță („fața" instrumentului). În acest caz, corpul violoncelului se comportă *și* ca un instrument membranofon la care placa rezonatoare preia rolul membranei din piele întâlnită la instrumentele din familia tobelor.

Sonoritatea emisă de violoncelul „bătut" poate fi definită ca un sunet-zgomot cu un timbru înfundat. Cele două componente acustice declanșate în mod simultan au un parcurs muzical diferit. Zgomotul este penetrant, exploziv. El se desfășoară într-o perioadă foarte scurtă de timp. Sunetele emise de coarde au o desfășurare remanentă, amortizarea sonoră a acestora fiind făcută destul de lent. Practic, emisia muzicală a violoncelului „bătut" își schimbă în mod continuu caracteristicile acustice: intensitatea sonoră, forma de asociere a frecvențelor componente.

Sub aspect constructiv, având în vedere faptul că modelele și dimensiunile acestor instrumente nu sunt fixe, caracteristicile lor timbrale diferă de la caz la caz.

De cele mai multe ori, modalitatea de construcție a instrumentelor muzicale poartă o amprentă zonală. Sunt unele situații în care construcțiile violoncelelor tradiționale diferă destul de mult, conceperea lor și procedeele individualizate de lucru fiind determinate în mare măsură de abilitatea și cunoștințele profesionale ale meșterului tâmplar.

Construcțiile de tip monobloc ale violoncelelor (la care corpul instrumentului era făcut dintr-un singur lemn) sunt justificate în primul rând prin faptul că unele obiecte de uz gospodăresc – *albia* utilizată pentru înmuierea rufelor, blidele din lemn – erau prelucrate manual prin același procedeu: materialul brut era sculptat cu dalta.

https://biblioteca-digitala.ro

Foto 1. Violoncel „bătut” construit cu corpul monobloc dintr-o singură bucată de lemn – replică făcută după modelul cel mai des folosit al instrumentelor tradiționale din Transilvania.

Foto 2. Violoncel „bătut” construit cu eclise (replică făcută după instrumentul tradițional din **Foto 3.**)

https://biblioteca-digitala.ro

Foto 3. „Tobă țărănească”, model de instrument construit cu eclise – județul Harghita - Tulgheș (violoncel folosit de interpreta locală Pop Lăcrămioara).

Foto 4. Detalii constructive – „tobă țărănească”, modul de construcție al ecliselor, dispunerea plăcilor paralelipipedice de lemn.

https://biblioteca-digitala.ro

Întâmplător sau nu, formele reducționiste ale violoncelului clasic erau foarte potrivite pentru acest tip de instrument hibrid – cordofon și membranofon. Gâtul violoncelului „bătut" cu sistemul de acordaj amplasat la capătul său facilitează o lungime și o poziționare optimă a coardelor în raport cu dimensiunea cavității rezonatoare.

La cântat, toate coardele sunt lovite cu bățul ținut în mâna dreaptă. Pe parcursul execuțiilor muzicale, în mod alternativ este introdusă și ciupirea primei coarde (făcută cu mâna stângă). Maniera de interpretare diferă în funcție de zona folclorică.

Cea mai spinoasă problemă legată de construcția tuturor instrumentelor din familia viorii era legată de obținerea ecliselor și de prelucrarea lor corectă (părțile laterale ale acestor instrumente). Tehnologia utilizată pentru construcția instrumentelor clasice folosea fâșii subțiri din lemn care erau îndoite prin fierbere, profilul lor final fiind obținut prin matrițare. În cazul instrumentelor tradiționale, nefiind cunoscută această metodă de lucru, s-au folosit cele două substitute constructive locale prezentate anterior:

- prelucrarea în stil monobloc a întregului corp al instrumentului (în care dispăreau eclisele, acestea erau sculptate/integrate în cadrul ansamblului constructiv – Foto. 6 a);
- folosirea unor plăci paralelipipedice de lemn care erau așezate și lipite una lângă alta, alcătuind conturul curbat al ecliselor – Foto. 9 b).

La modelul instrumentului muzical al cărui corp este prelucrat monobloc, soluțiile constructive erau destul de simple. Realizarea sa presupunea însă un efort fizic destul de mare, în condițiile dotărilor precare întâlnite la atelierele rurale de tâmplărie din perioada respectivă. Majoritatea tâmplarilor de la sate lucrau doar cu scule rudimentare. În acest caz, pentru prelucrarea violoncelului, era preferat ca materie primă ... un trunchi de copac cu un diametru cât mai mare. O condiție restrictivă la alegerea acestui material era legată de faptul că lemnul trebuia să nu aibă noduri. Decupajul instrumentului (al

https://biblioteca-digitala.ro

capului, al gâtului și al corpului propriu-zis) se făcea cu fierăstrăul, celelalte detalii constructive fiind realizate manual prin cioplirea cu dalta (Foto. 5).

Foto 5. Modul în care este realizat manual prin sculptură corpul monobloc al unui instrument tradițional.

La construcția instrumentului tradițional, grosimea optimă a materialului (lemnului) folosit pentru cutia rezonatoare era stabilită riguros de meșterul tâmplar. Această grosime ținea cont în primul rând de rezistența materialului lemnos, în raport cu eventualele loviri ale violoncelului de unele materiale dure. Având în vedere posibilitățile destul de incomode de transport ale instrumentului, datorate mărimii și formei sale, astfel de situații neplăcute apăreau în mod frecvent pe parcursul utilizării violoncelului la cântat. Finisajul final al corpului monobloc era făcut manual cu hârtie abrazivă (șmirghel).

https://biblioteca-digitala.ro

a. **b.**

Foto 6 a, b. Detalii constructive ale replicii instrumentului tradițional: piesele finisate care alcătuiesc instrumentul: **a** – corpul monobloc și **b** – placa rezonatoare (fața instrumentului).

Lipirea pieselor care alcătuiesc instrumentul era făcută cu clei de oase. Acest tip de clei asigura o bună etanșizare a elementelor componente. În același timp, pe plan acustic, structura/compoziția cleiului de oase facilita vibrația optimă a cavității rezonatoare.

Limba și celelalte piese anexe ale violoncelului: cordarul, călușul și cheile de acordaj erau confecționate de obicei din lemn de fag.

Vopsirea instrumentului era făcută cu un „baiț” de culoare maro, o substanță extrasă prin fierbere, din coji sau frunze de nuc.

https://biblioteca-digitala.ro

Pentru protecția instrumentului față de umezeală sau intemperii, în mediul rural era folosit de cele mai multe ori uleiul sicativ de *in*. Practic, o peliculă subțire de ulei era aplicată pe suprafața întregului instrument (inclusiv pe piesele sale anexe). Dealtfel, același ulei de in era folosit și pentru protejarea mobilei tradiționale din mediul sătesc. În perioada interbelică, a secolului al XX-lea, în locul uleiului de in, uneori era folosit și „shellacul" procurat de la prăvăliile din spațiul urban. „Shellacul" era cea mai cunoscută substanță protectoare utilizată la construirea mobilei din prima perioadă a secolului trecut.

Coardele instrumentelor tradiționale erau făcute din intestine de animale (vită sau porc). La prelucrare, ele trebuiau să fie umede. Intestinele erau răsucite manual în mod uniform și apoi erau uscate. Uneori, coardele erau unse cu untură. În multe cazuri se utilizau și coarde făcute din metal, prin reciclarea unor sârme folosite la unele produse industriale.

Foto 7. Detalii constructive: limba și piesele auxiliare ale modelului de instrument tradițional (cordarul, călușul secționat drept în partea sa superioară și coardele de intestin).

În Foto. 7 se pot observa principalele deosebiri constructive făcute la violoncelul „bătut", în raport cu violoncelul clasic: profilul drept al limbii instrumentului și partea terminală a călușului secționată în linie dreaptă.

https://biblioteca-digitala.ro

Modelul violoncelului bătut" prevăzut cu eclise a fost conceput după alte norme constructive, aspectul lui fiind mult mai apropiat de violoncelul de factură clasică (Foto. 3, 4). În cazul său, realizarea pieselor componente presupunea un efort fizic mult mai mic, dar asamblarea lor era destul de dificilă și migăloasă, ea cerând o pregătire profesională deosebită. Acest instrument avea în principiu aceleași subansambluri ca și instrumentele de factură clasică: plăcile rezonatoare (din fața și din spatele instrumentului), eclisele, capul, gâtul, limba prăgușul instrumentului precum și celelalte piese anexe: căluș, cordar, cheile de acordaj. Forma lor imita într-un mod parțial reducționist componentele violoncelelor clasice luate drept model. Deosebirile sale constructive erau legate de dimensiunile pe care le aveau subansamblurile instrumentului și de aspectul estetic al acestora (Foto. 8, Foto. 9 a, 9 b).

Foto 8. Detaliu constructiv ale replicii modelului de instrument tradițional construit cu eclise: placa rezonatoare (fața instrumentului).

https://biblioteca-digitala.ro

a. **b.**

Foto. 9 a, b. Detaliile constructive ale replicii modelului construit cu eclise: **a** – capul, gâtul, cheile de acordaj și **b** – corpul instrumentului (cavitatea rezonatoare).

Eclisele erau realizate dintr-un număr mare de plăci paralelipipedice din lemn. Ele aveau o grosime destul de mare (în raport cu grosimea întâlnită la eclisele violoncelelor clasice) – peste un centimetru. Aceste piese erau așezate și lipite una lângă alta, șirul lor formând conturul curbat al eclișelor (Foto. 9 b).

Pentru îmbinarea exactă a segmentelor de lemn care alcătuiau eclisele se foloseau diverse matrițe (individualizate) cu un profil triunghiular (Foto. 10).

https://biblioteca-digitala.ro

Foto 10. Modul în care este făcută lipirea plăcilor de lemn care sunt integrate în cadrul ecliselor.

Esența de lemn folosită pentru corpul violoncelului tradițional prezentat în Fig. 3 era bradul. În cazul de față, eclisele și placa rezonatoare inferioară a instrumentului (spatele violoncelului) au fost confecționate *tot* din lemn de brad. Capul, gâtul și celelalte piese componente ale instrumentului au fost făcute din lemn de fag, o esență de lemn mult mai dură. Toate subansamblurile violoncelului au fost lipite cu clei de oase.

Foto 11. Detalii constructive ale replicii modelului construit cu eclise: asamblarea pieselor care alcătuiesc corpul instrumentului tradițional.

https://biblioteca-digitala.ro

Și la „toba țărănească” din Tulgheș (modelul de violoncel „bătut” prezentat în Foto. 3, 4), partea terminală a călușului a fost secționată în linie dreaptă. De asemenea, limba violoncelului a fost modelată cu un profil liniar drept (Foto. 4).

Acest instrument tradițional a fost vopsit cu un „baiț” de nuc de culoare maro, cu o nuanță mai închisă. Fiind un violoncel construit în perioada interbelică, el are ca peliculă protectoare un lac produs în mod industrial – „shellac”.

Cele două modele constructive de violoncel „bătut”, prezentate în detaliu în cadrul acestei lucrări, ne amintesc de unele evenimente dintr-o perioadă a istoriei culturale românești, care, din păcate este destul de puțin cunoscută. Interpretarea muzicală făcută cu violoncelul „bătut” poate fi luată ca un exemplu concret prin care unele instrumente de împrumut (de factură clasică), folosite în practica muzicală a culturilor orale, au fost adaptate la condițiile de cântat cerute de specificul nostru național sau local.

Forma de acompaniament făcută cu violoncelul „bătut” a rămas o mărturie importantă în șirul de „metamorfoze” muzical-interpretative petrecute de-a lungul timpului în cultura noastră orală. Această modalitate de cântat justifică în mod punctual alcătuirea melodică particularizată a unor piese din repertoriul muzical transilvănean și bănățean precum și un model de gândire estetică oarecum particularizat, întâlnit în spațiu geografic românesc.

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Ovidiu Papană

What is revealed, on a manufacturing-musical level, by a `hit (bătut)` cello made in rural carpentry workshops

In the artistic life, musical instruments were created to fill up the limited human possibilities, related to obtaining various sound sources. Thus, the human being (with his phisical-biological features) has limited capability in producing sounds naturally, in relation with its far more complex steps towards a subtle and complex artistic language.
On the other hand, studying musical instruments may be a starting point in order to reveal (gradually) the conceptual evolution of objects that produce sounds, built with a definite estethic meaning.
The traditional cello (the one `hit`/`bătut` with a stick) used by musicians in the frame of the oral cultural artistic shows is an unique musical instrument. He can be placed in two distinct categories: string instruments that are hit (like țambal) and percussion instruments. This type of instrument is manufactured in two distinct versions.

Traducerea rezumatelor: Andra Apostu

https://biblioteca-digitala.ro